6.1971

Иностранная литература

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Издательство «Известия» Москва

6 ИЮНЬ 1971

СОДЕРЖАНИЕ

ЭРВИН ШТРИТТМАТТЕР — Маленькие истории 3

ЛАСЛО НАДЬ — Стихи *(Вступление Е. Малыхиной)* . . 13

ЗИГФРИД ЛЕНЦ — Урок немецкого *(Роман. Продолжение)* 21

ЖАН КОКТО — Человеческий голос *(Пьеса)* 123

АТАНАС ДАЛЧЕВ — Стихи *(Вступление А. Опульского)* 134

САИД ФАИК — Рассказы *(Вступление М. Малышева)* . . . 142

Литературное наследие

ШАРЛЬ БОДЛЕР — *(К стопятидесятилетию со дня рождения. Вступление В. Левика)* 158

Критика

Н. ВАГАПОВА — В поисках героя (Заметки о современной югославской драматургии) 170

Писатель и время

«Революционный долг писателя — писать хорошо» (Габриэль Гарсиа Маркес о своем творчестве и о себе) 177

Публицистика

ДЖЕЙМС ОЛДРИДЖ — Ответственность художника . . . 190
ДАНИИЛ ГРАНИН — Из книги «Сад камней» 196

Культура и современность

Заметки на полях зарубежных газет и журналов

В. Кожинов — Современное и национальное. Ел. Романова — О тех, кому есть что сказать... В. Божович — Кино, левый экстремизм и судьбы искусства. Т. Ротенберг — Американский романист как «энтрополог» 229

Письма из-за рубежа

АНА МАРИЯ МАТУТЕ — Новеллисты в Испании 241

Наши гости

С. ПАРХОМОВСКАЯ — Книга о войне и дружбе (Гость редакции — Мирослава Томанова) 243
АНДРЕЙ СЕРГЕЕВ — Поэт читает свои стихи (Уильям Джей Смит в «Иностранной литературе») 245

Наши публикации

Ю. ПАПОРОВ — Неизвестные фотографии Хемингуэя . . . 248

Изобразительное искусство за рубежом

В. ТУРЧИН — Отто Дикс 253

Среди книг

Издано в СССР

В Пронин — Метаморфозы Мефистофеля ◆ Л. Стефанчук — Мастер арабской новеллы ◆ Е. Евнина — Голоса Франции ◆ Ю. Мазур — Сквозь семнадцать столетий . . . 258

Издано за рубежом

С. Шерлаимова — Подведение итогов ◆ Т. Мотылева — Первые шаги 266

Из месяца в месяц (Хроника) 271

Авторы этого номера 287

На обложке—картина болгарского художника ХРИСТО СТЕФАНОВА «Весна в старом Пловдиве».

На вкладке — работы Отто Дикса.

ЭРВИН ШТРИТТМАТТЕР

Маленькие истории

Перевод с немецкого Л. ГЕРАСИМОВОЙ

Пони — моя мечта

В окружном городке мою душу смутили афиши: рычащие львы, замахнувшиеся лапой тигры, пегие лошади. На площади у городских ворот расположился цирк.

До нашей деревни нам предстоял путь в пятнадцать километров, поэтому мы не могли дожидаться вечернего представления, но нам с дедом хотелось посмотреть лошадей.

Мы подъехали к цирку, выпрягли нашего старика рыжего, привязали его к липе и пошли в зверинец.

У входа стоял верблюд.

— Горбы все равно что запасные бочки,— пояснил дед.— А лохматая шкура на них натянута, чтобы в пустыне вода зря не выплескивалась.

Три длинношерстные козы, по словам деда, были родом из стран, где вечная зима. Свои познания о чужеземных животных дед черпал из Зораусского календаря, хранившегося у него в столе.

Цирковые афиши сулили, что козы исполнят танец на проволоке, а свинья выстрелит из пушки. Но деду пегая свинья не понравилась.

— Пегое сало — в горле застряло.

У клетки с хвостатой обезьяной мы задержались. Обезьяна смотрелась в карманное зеркальце и водила кисточкой по щекам.

— Разумная тварь,— заметил дед,— побриться хочет.

Вдруг обезьяна закусила кисть, и щетина разлетелась во все стороны. Дед был разочарован.

Мы пошли к лошадям, посмотрели на коняг, которые возят цирковые фургоны, а по вечерам цугом гарцуют на арене, и тут заметили пони. Они стояли за белой оградой. «Самые маленькие лошади в мире» — гласила надпись на деревянной дощечке. Дед оглядел пони с головы до ног, заглянул кобылке в рот. Я перелез через белую загородку. Рыжий жеребец со светлой гривой угрожающе направился ко мне. Дед схватил меня за шиворот и вытащил из загона, прежде чем конюх успел заметить мой проступок. Но я завопил от страха, и конюх пришел и прогнал нас. Дед клетчатым платком утер мне слезы.

— Не реви, мы купим такую лошадку!

Я перестал всхлипывать; дед был для меня самым могущественным человеком на свете.

Директор цирка сидел на лесенке, ведущей в жилой вагончик, и ел вишни из кулька. Дед изложил свою просьбу. Директор ухмыльнулся:

— Пони? У тебя и денег-то таких нет.

Дед расстегнул куртку, оттуда выглянула позолоченная часовая цепочка. Директор уставился в кулек с вишнями. Дед вытащил часы и нажал какую-то кнопку. Раздалась тихая музыка: «Так мы живем, так мы живем, так мы живем всегда...» Текст принадлежал деду. Но и это не произвело на директора ни малейшего впечатления. Он ведь привык к реву труб. Дед положил часы в карман. Он купил их по дешевке на аукционе, где шло с молотка чье-то наследство. Часы продолжали тренькать у деда в жилетном кармане. На часовой цепочке висел маленький компас. Дед протянул его директору цирка:

— С этой штукой никогда не собьешься с дороги. Тут юг, а там север.

Директор невозмутимо выплевывал вишневые косточки на траву.

— Отдай мне кобылку, а я тебе дам сотню марок чистоганом. Ну как, по рукам? — спросил дед. Директор отправил в рот три спелые вишни зараз. Кажется, деду не меньше, чем мне, хотелось заполучить маленькую лошадку.

— Сто десять марок,— сказал он и добавил, что не пожалеет еще и талера на чай конюху.

Директор надул опустевший кулек, громко хлопнул им по ладони и исчез в вагончике. Дед презрительно сплюнул.

Долгие годы я мечтал о шотландском пони. А сам жил на случайный заработок и не имел порой ничего, кроме пары латаных штанов. Я был помешан на лошадях.

Уже позднее, начав писать книги, я понял, что детские мечты порой сбываются, если ты и взрослым не отречешься от них. В день, когда мне исполнилось сорок два года, у меня в конюшне стоял пони. Об этом пони я написал книгу. Ее перевели на русский и другие языки. Читатели, дети и взрослые, прислали мне много восторженных писем. Оказалось, что на свете немало людей, которые, как и я, помешаны на лошадях, но их мечта пока так и не сбылась. И вот своей книгой я как бы умножил радость, доставленную мне пони, о котором я мечтал, и другие люди смогли разделить ее со мной. Это показалось мне — да и сейчас еще кажется — волшебством, а потому и мое ремесло представляется мне прекраснее, чем все мечты.

Взгляд издали

Посвящается Вальтеру Виктору

Я бился над рассказом, материал не хотел подчиняться, клавиши пишущей машинки таращились на меня, как пятьдесят враждебных глаз, и мне стало как-то не по себе.

Отложив работу, я пошел к большому озеру и долго смотрел на тающий лед. На нем были пятна, грифельно-черные и молочно-белые, местами лед был желтым или серо-синим, а там, где уже выступила вода, он казался светло-голубым, потому что в воде, проглянув сквозь дыры, разорванные в облаках теплым ветром, отразилось небо.

Потом, когда я стоял на холме и издали глядел на озеро, разрозненные пятна на ледяной поверхности слились в единый и гармоничный перламутровый цвет.

Если глядеть с Луны, Земля кажется мирной, да и в царстве микробов не заметно следов дисгармонии. Мне подумалось, что и человеческая жизнь, слагающаяся из противоречивых настроений дня, словно из множества мазков, при взгляде издали покажется гармоничным целым.

Я пошел домой и начал писать.

Березы

Порой обитатели земли, которых мы называем деревьями, с особенной откровенностью раскрывают свои свойства. Это зависит от положения солнца и излучаемого им света, свет зависит от времени года, время года — от положения земли, ну а положение земли — от переменчивых условий Вселенной: все на земле свершается *в свой час.*

Такой час был вчера у берез: вековые деревья выстроились вдоль наезженного проселка на фоне синего мартовского неба. Снег на полях покрылся настом и отражал солнечные лучи. Столетние березы выступали в свете софитов и рампы, как говорят в театре. Длинные пряди их ветвей шевелил полевой ветерок, а кора, шершавая, как засохший пирог, была скорее черной и серой, чем белой.

Они отгораживали дорогу от поля. И для их раскидистых ветвей всегда было вдоволь места. Из-за восточных ветров, которые треплют их зимой, им приходилось широко раскидывать ветки. Здесь у каждой березы был свой характер, отнюдь не характерный, однако, для берез вообще.

А сестры у них были иными, они росли на берегу озера, собравшись в березовый лесок посреди старого соснового бора. Под соснами было темно, мрачно и мшисто, а под березами — светло и опрятно, как в хорошо прибранной горнице, и эти молодые березки стояли здесь, как девушки в белых платьях. Они смотрели вниз, на озеро, где гортанно перекликались деревенские гуси, и при каждом порыве ветра шептали друг другу, тоже как девушки, свои тайны. Их кору оживлял весенний сок, и она весело сияла в свете дня.

Позади, на склоне, лежала поваленная ветром береза-бабушка, и когда налетал ветер, ветви ее кряхтели. Ее берестяной наряд покоробился, свернулся трубочками, открывая взору коричневую изнанку, но более тонкие ветки до сих пор блестели. И старушка протягивала их навстречу солнцу, словно надеясь, что с помощью молодых побегов животворный свет еще раз вернет ее к жизни.

Почему скворцы напоминают мне о бабушке

Я услышал их свист. Пять скворцов сидели на телевизионной антенне, и после долгого перелета с зимней родины вид у них был слегка поблекший.

Еще раз выпал снег и пролежал целую неделю. Скворцы летали в лес, однако, едва наедался наш пес досыта, они оказывались тут как тут и дочищали его миску. Иногда после обеда они пытались храбро свистнуть, но тотчас втягивали головы и опускали крылья, как бы сожалея о своей неуместной радости.

Человеческие мысли превышают скорость света, они летят не только вдаль, они летят в высоту и глубину, в будущее и прошлое. Поведение скворцов напомнило мне бабушку, умершую сорок лет назад. Иногда она пела надтреснутым голосом, с переливами, песню, которую мы, дети, любили слушать:

Как звать дочку короля Ринганга?
Прекрасная Ротраут.
А чем она занята,
Коль не желает ни шить, ни прясть?
Охотится и рыбачит...

Слова песни принадлежали Эдуарду Мёрике[1], но тогда мы этого еще не знали.

[1] Мёрике Эдуард (1804—1875) — известный немецкий поэт-лирик.

Бабушку приходилось долго упрашивать, чтобы она спела. «Когда я пою, непременно что-нибудь да случается»,— уверяла она. Однажды, после того как бабушка пела, тетя потеряла золотое обручальное кольцо, в другой раз через три недели после бабушкиного пения выкинула корова, а когда бабушка в двадцатом году пела в октябре, в день своего рождения, спустя год, в январе умер дед. Но какая же бабушка устоит, когда ее так настойчиво просят внуки? Вечером, в день ее 65-летия, нам удалось уговорить старушку. Может, и алкоголь — стаканчик грога — сделал свое дело: бабушка спела нам песню о прекрасной Ротраут.

Раскрасневшись, она пела:

Что ж ты так страстно на меня глядишь?
Если есть у тебя сердце — поцелуем наградишь.

Наш шпиц, заслышав пение или бренчанье мандолины, обычно подтягивал на свой лад. В нем еще жили инстинкты его предков — шакалов, и в день бабушкиного рождения он избрал колодезный сруб как наиболее подходящий «степной холм» для «пения».

Бабушка пела, шпиц выл и прыгал на колодезном срубе, но крышка колодца была не заперта, и собачье пение завершилось всплеском.

Моя сестра, выйдя за водой, обнаружила в колодце шпица. Гости кинулись во двор. Мужчины сунули в колодец лестницу, один из дядей спустился по ней и вытащил за ошейник насквозь мокрого шпица.

В горнице сидела бабушка и всхлипывала:

— Ну, что я вам говорила?

С того дня нам больше никогда не удавалось упросить бабушку спеть. Суеверие отняло у нее последнюю песню.

Математика и чудо

Бук и сосна росли на берегу озера так близко, что их стволы сдирали кору друг с друга. Но соки обоих деревьев, должно быть, поладили между собой, и деревья мало-помалу срослись в том месте, где была содрана кора.

Увидев этот соснобук или эту букососну, мы сочли ее *чудом природы*. Но стоит один раз обратить внимание на какую-либо странность, она тут же попадается во второй и в третий раз. Итак, за два года мы нашли на берегу разных озер десять сросшихся деревьев. Правда, они утратили свою исключительность, но мы напали на след математического закона: чудо всегда связано с цифрой один; соединившись с цифрой два, оно сразу превращается в повседневность.

Заячья шерсть

С дерева свалились дом, постель и детская. Я нашел птичье гнездо на лесном мху и увидел, что оно сплетено из множества заячьих шерстинок. На дне гнезда лежала визитная карточка его бывшего обитателя — перо зяблика.

В лесу трудно найти заячий волосок — так же трудно, как отыскать космические лучи в межпланетном пространстве. Сколько же труда затратила самочка зяблика, чтобы собрать сотни таких волосков! Я почтительно снял старую шляпу, ну, эту, с блестящими кнопками на кожаной ленте.

Но в тридцати шагах от гнезда я наткнулся на останки зайца. Наверное, в суровую снежную зиму его доконал голод. Постное заячье мясо давно уже носились по лесу в облике вороны или сарыча, а о том, что он некогда существовал, свидетельствовало лишь несколько косточек да две тысячи шерстинок.

Глубокое уважение к усилиям самочки оказалось напрасным. Врожденное почтение к труду уже в который раз заставило меня впустую расточать хвалу и восхищение.

Долгое время я поражался усердию филателистов, пока не узнал, что они просто покупают марки на вес в филателистических магазинах, а вовсе не ведут переписку с друзьями на Малых Антильских островах либо в Гренландии.

Снова и снова я попадаюсь на удочку искусных ораторов, которые охотно слушают сами себя и могут высказываться в любое время и на любую тему. Восхищаясь их красноречием, некоторое время я не очень вникаю в то, о чем они говорят, и лишь заметив, что конца их речам не предвидится, начинаю понимать, что их слова — всего лишь волоски из шкуры дохлого зайца: они не требуют никаких усилий.

Хвала июню

Май прельщает нас цветением вишен, каштанов и яблонь. Аромат сирени и пена цветущего терновника нас опьяняют, и мы едва замечаем более скромные цветы июня.

Но все зеленое зеленее всего в июне, когда бузина преподносит нам свой южный аромат на белых тарелках, которые позже наполнятся иссиня-черными ягодами.

У дороги растет шиповник; цвет его нежен, аромат ненавязчив, глянцевито-красные плоды вызреют на нем. Дрок возвращает нам золотые сказки детства, а под каплями золота уже угадываются мохнатые стручки, ожидающие своего воплощения. Устремленные вверх синие стрелы лупинов готовят своим семенам разбег для прыжка в длину, а подмаренник заявляет о себе запахом меда. Растущие на меже акации переплавляют накопленный азот в гроздья цветов, чей запах издалека приманивает пчел. Гребенник, привлекая желтым цветом насекомых, уже заботится о пестрых и колючих шариках плодов. Гудение жуков и жужжание пчел над соломенно-желтыми цветами липы сливается в сплошной гул. Наплывают воспоминания: дерево во дворе родительского дома звенит органом и затеняет все кругом; нежный аромат цветущих лип через открытое окно каморки проникает даже в наши сны — ароматный дух липового чая, снижавшего жар у детей.

О травах и говорить нечего. В мае они растут, а в июне зацветают. Косули приносят детенышей в зарослях цветущей травы, среди лютиков, колокольчиков и клевера.

Никто не может вразумительно объяснить, почему ночная фиалка сберегает свой аромат для июньских вечеров. Можно бы снова вспомнить старый детский спор: что было раньше — курица или яйцо? То ли ночная фиалка сохраняет свой нектар для ночных бабочек, то ли ночные бабочки трепетанием крыльев поддерживают жизнь ночной фиалки?

И все это бывает в июне, когда полоска дня стоит над лесом всю ночь напролет, до самого рассвета.

Про май написано немало стихов, но кто написал хоть одно стихотворение про июнь? Может, поэтов привлекало слово «май», легко рифмующееся со словами «рай», «край», «улетай». Это не важно, только не пренебрегайте июнем и кочующими облаками пыльцы с цветущих хлебов.

Колебания

Посвящается Лидии Герасимовой

Порой удается короткое время жить спокойно, почти растительной жизнью, но с неослабным вниманием полноценного человека, и тогда становишься свидетелем поразительных явлений.

Ранним утром, когда я стоял и рассматривал только что распустившиеся ирисы, из остроконечного образования, бывшего до сих пор бутоном, выскользнул лепесток. В одно мгновение бутон стал цветком. Этот лепесток как бы предлагал насекомым посадочную площадку и трап. Распахнулась дверь в лавку с нектаром, и ее яркая вывеска возвещала: *предлагаем мед в обмен на опыление.*

Что заставило цветочные лепестки раскрыться? Чуть ощутимый утренний ветер, взмахи комариных крыльев, всколыхнувшие воздух, а может быть, другие, еще менее заметные колебания, вроде радиоволн. Мы до сих пор так мало знаем о разнообразных колебаниях и волнах во Вселенной, а ведь они, несомненно, побуждают и нас к тем или иным высказываниям и поступкам.

Водяные мельницы

Посвящается Герхарду Хольц-Баумерту

В конюшне, которую мы называли столяркой, дед держал свои инструменты. Там он, бывало, мастерил что-нибудь на верстаке, а мы, дети, изображали зрителей.

— Дедушка, а что это будет?

Дед хитро улыбался и пел сочиненную им песенку:

— Что такое, да что такое, дотошная баба не знает покоя.

Иногда же он напевал подхваченный им где-то опереточный мотив, переиначив слова на свой лад:

— Ты даришь ей велосипед и надувную лодку, не знаешь, чем еще пронять бездушную красотку.

Жилистые руки деда с толстыми пальцами вырезали охотничьим ножом тонкие, как бумага, планки, склеивали из них ромб и натягивали на него пергаментную бумагу. Тогда мы понимали, что это будет змей. Но однажды дед смастерил валик с четырьмя лопастями.

— Дедушка, а это что?

— Подождите до воскресенья!

В воскресенье днем дед, как старый гусак, который для разнообразия взял на себя руководство молодняком, отправился с нами за Мюльберг. Там, скрипя и кряхтя, еще работала старая ветряная мельница. Мы расположились у канавы между полосой песка и зарослями вереска. Маслянистая вода из расположенных по соседству карьеров бурого угля оставляла по краям канавы ржавый след. Дед вырезал из березовых веток два колышка, похожих на рогатки, и поставил их по обе стороны канавы. На рогатках тщательно укрепил валик с лопастями. Вода задевала за края деревянных лопастей и приводила валик в движение. Возникло чудо — примитивная машина, работающая по принципу водяных мельниц.

Мы сидели на краю канавы, опустив босые ноги в ржавую тину, и ожившее дерево оживляло нашу фантазию. А нельзя ли на концах валика прикрепить деревянные колеса и с помощью приводного ремня пустить в ход другие машины?

В следующее воскресенье дед смастерил деревянную толчею и прибил на нижнем конце маленьких трамбовок сапожные гвозди. Толчея стучала в вереске и вновь возбуждала нашу фантазию: каждый из нас на неделе попытался вырезать из дерева человечка. Дед тоже сделал одного, и его человечек был самым подвижным: руки человечка были прикреплены к валику, и казалось, будто именно он приводит в движение мельницу.

Потом мы затеяли соорудить целую деревню с трудолюбивыми деревянными человечками. Наши растущие запросы оказались выше дедовых возможностей. Он отвлек нас другим — сделал эолову арфу. Дед повесил ее во дворе на рябине, и она звенела на разные голоса, когда ее касался ветер. Если долго смотреть на зеленую листву и слушать эолову арфу, можно узнать разные фантастические истории.

Это было время, когда я впервые понял радость изобретателя и поэта, которому удалось направить силы природы к трудовым свершениям или поэтически их осмыслить. Это было время, когда я начал догадываться, что творчество есть то вечное, что человек оставляет своим ближним, прежде чем покинуть их и вновь, в одной из множества возможных форм, включиться в круговорот материи.

Белка

На ольхе сидела белка и чувствовала, что окружающий мир ей враждебен. Она была больна. Ее разум помутился. Переоценивая свои физические силы, она ждала случая, чтобы уничтожить своих собратьев — больших или малых.

Маттес ехал на велосипеде по берегу озера, и белка прыгнула на него. Маттес давно мечтал приручить белку, он схватил ее, а она его укусила. Какое уж тут приручение!

Это случилось в субботу, и всю вторую половину дня не смолкал телефон. Мы позвонили нашему другу, ветеринару. Он посоветовал известить окружного ветеринара. Маттес и белка стали героями дня. Окружной ветеринар передал это *дело* окружному санитарному инспектору. Инспектор прибыл и составил протокол. Приехала женщина-врач из окружного центра, продезинфицировала ранку на пальце Маттеса и препроводила мальчика, укушенного белкой, на санэпидстанцию при поликлинике в соседнем районе.

Пришлось пять раз возить Маттеса на прививку в поликлинику ближайшего районного центра. Его маленькое тело опухло от прививок. Ему было больно. Он плакал. В каждой слезе — частица человеческого горя, исключение составляют лишь слезы бездарных актеров и лицемеров. Страдания ребенка, тревога родителей, телефонные звонки, поездки на мотоцикле и автомобиле, работа ученых и медицинских учреждений — и все из-за крошечного лесного зверька, которого заразили водобоязнью еще более крохотные живые существа, проникшие в его кровь.

Дороги и объезды

Кто мне поверит, если я скажу, что дерево, вырванное бурей с корнем и оставшееся лежать, еще и через сотни лет губит человеческие жизни?

Поперек лесной дороги, которая известна мне уже много лет, упала старая береза, с корнем вырванная бурей. Для пешеходов, велосипеди-

стов, мотоциклистов и трактористов, пользующихся этой дорогой, чтобы попасть в соседний городок, упавшее дерево стало преградой. Первыми объехали его трактористы. Они направили свои тяжелые машины по левую сторону через молодняк. Мотоциклисты, велосипедисты и редкие пешеходы последовали за ними. Каждый считал, что упавшая береза его не касается, что это дело лесничества.

Береза сгнила, рассыпалась, в древесной трухе проросли и буки, и сосны. Прежняя колея вновь стала лесом, а на лесной дороге возник крутой поворот.

Я часто удивлялся *своеволию* проселочных дорог и шоссе, и наблюдения, сделанные на нашей лесной дороге, побудили меня выяснять, не произошло ли когда-нибудь и на остальных извилистых проселках и трактах то же самое, что у нас. Как ни печально, мои предположения подтвердились: множество поворотов возникло из-за объезда болот, глинистых ям и больших луж. Некоторые из этих препятствий с течением времени превратились в пашню, и лишь тростник на меже подсказывал мне, что когда-то дорога огибала здесь болото. При непредвиденных поворотах дорог я мог смело предположить, что причиной тому много лет назад послужило упавшее дерево или большой валун, убрать которые прохожий предоставлял другим или правлению общины. В начале нашего столетия многие проселочные дороги были замощены, а в последнее время заасфальтированы. Мостили и асфальтировали, не задумываясь, и все повороты — упущения предков.

Теперь люди изобрели машины, которые облегчают их труд, позволяют им больше не мучить животных, помогают выиграть время, при условии, что оно используется для самосовершенствования. Но вместе с преимуществами машины принесли людям и болезнь, которую до сих пор не принимают всерьез, хотя во всех странах она ежегодно калечит и убивает много людей. Речь идет о мании, ведущей к смерти более быстрым и прямым путем, чем все другие мании, — о мании скорости, состоянии почти наркотическом. Немало людей становится жертвами этой мании, ибо она заставляет их мчаться по земным дорогам со скоростью поистине космической. Даже предупредительные знаки перед поворотами, которые поставлены нашими товарищами, регулировщиками или сотрудниками дорожного управления во имя безопасности людей, не всегда помогают. В последнее время на автострадах стараются спрямить путь, затрачивая на это большие суммы. Но слишком много еще проселочных дорог, где на поворотах гибнут люди, охваченные манией скорости.

Рожденные эгоизмом ошибки людей давно умерших и эгоистическое поведение современников спустя десятилетия приводят к трагическим последствиям.

Мудра ли природа?

На стеблях вереска еще видны кое-где цветы, другие угасли. Там стебли уже трудятся над созданием семян.

У маленьких сосен на концах веток появились желто-зеленые бугорки. Как только кончится осень, они станут коричневыми. Под защитой коричневой окраски почки перезимуют и к будущему маю станут ветками с нежными иголками.

Колоски метлицы отяжелели и клонят стебель к земле. Так семена сокращают себе путь в почву, которая укроет их от зимних холодов.

Белки зарывают желуди, лесные и буковые орешки в мох неподалеку от своих гнезд. Звери и растения трудятся, стараясь сохранить свой род и семена в течение зимы и в будущем; все, кажется, в полном порядке.

И все же я не люблю, когда «чувствительные тетушки» обоего пола болтают о «мудрости природы».

Как правило, природа полагается на изобилие потомков и семян, которые производят звери и растения по ее приказу, и нередко вообще полагается на случай.

Если в тот момент, когда у метлицы выпадают семена, разразится степная буря, она унесет их вдаль, и дело случая, будут ли химические условия на клочке земли, где они зацепятся, способствовать их развитию будущей весной.

Белки иногда устраивают много складов. Среди зимы, когда «запасной жирок», накопленный под шкуркой, подходит к концу, они ощущают голод и просыпаются от спячки. Их тело и мозг плохо снабжаются кровью. Белки уже не помнят, где их кладовки. А если к тому же в лесу лежит толстый снежный покров, не пропускающий запаха пищи, белкам не поможет даже обоняние. И может случиться, что в суровую зиму вымрут все белки в определенной местности, а в другой, с более мягким климатом, белки выживут, будут спокойно размножаться в следующем году, их детеныши (может быть, по чистой случайности) отправятся в ту область, где белки вымерли.

Нет, природа отнюдь не мудра, но она не экономит средств, и у нее есть время, много времени, если не измерять его масштабами человеческой жизни.

Весна снега

Мы делим год на весну, лето, осень и зиму. Однако жизнь и времена года — непрерывный процесс, лишь с трудом укладывающийся в прямые линии и клетки. Одно зависит от другого, одно переходит в другое.

Люди, рабочим местом которых являются леса, моря, луга и поля, пользуются более точными определениями: ранняя и поздняя весна, лето и бабье лето, ранняя и поздняя осень.

Русский писатель Пришвин открыл весну света, а я твердо убежден, что есть еще и весна снега. Она начинается, когда после первых вьюг высоко в безоблачном небе стоит белое солнце, кристаллы снега сверкают на полях, а деревья, даже самые тонкие веточки деревьев, покрыты снежными цветами. Прошлогодние стебли тысячелистника, пижмы и лабазника сверкают у дороги, а мечи камыша спрятаны в белые снежные ножны.

Весна снега пробуждает у животных преждевременные надежды: пронзительно вскрикивает седоголовый дятел, и радостен его полет с дерева на дерево. Вороны репетируют весеннее карканье, а на просеках звенят голоса корольков и синиц. Из чащи выходят кабаны, хрюкают, скачут наперегонки со всадником, галопом носятся по берегу озера, и тонкий прибрежный лед трещит под их стремительными копытами.

Лысухи и чомги улетели, лишь дикие гуси ожидают весну снега в родном гнезде.

Но однажды ночью ледяной покров, как жалюзи, затягивает чистую воду. Дикие гуси как бы нехотя расправляют крылья и пускаются в далекое путешествие на зимнюю родину. С их отлетом — с сухим настом и морозом — начнется лето снега.

Радость — всегда радость

Насколько мне известно, у нас больше нет егерей, они теперь называются уполномоченными по охотничьему хозяйству. Это канцелярское порождение ковыляет на кривых бумажных ногах по цветущим лугам нашего языка. Иногда мне кажется, что в каждом учреждении, в кабинете с надписью: «Просьба не мешать!» сидит человек, который скрещивает полнокровные слова родного языка с мерзостными канцелярскими ублюдками. Не желая доставлять удовольствие этим генетикам, я отвергаю такой их гибрид, как «уполномоченный по охотничьему хозяйству», и говорю по-старому: егерь.

Один из наших деревенских егерей высыпал как-то зимой на берегу озера полную коробку диких яблок. Он хотел подкормить оленей и косуль, но, очевидно, еще не знал привычек диких животных. Коробку — в таких привозят из-за моря южные фрукты — он бросил тут же, рядом с кормушкой.

Маленькие яблочки источали аромат на морозном воздухе, олени, косули и зайцы его чуяли, но их отпугивала яркая коробка.

Вот как случилось, что моя кобыла, бродившая вокруг с брошенными поводьями, пока я в бинокль наблюдал за вспугнутыми оленями, набрела на яблоки и, хрустя, сжевала их своими крепкими зубами.

Когда я поймал «воришку» на месте преступления, ее губы покрывала душистая яблочная пена, но сами яблоки исчезли.

Я убрал с берега озера коробку-пугало, принес ее домой и сжег.

Несомненно, деревенский егерь в один из ближайших дней проверит свою кормушку и обрадуется, что животные приняли его дар и съели даже картонку с надписью: «Westindia Bananen».

Так ошибка может принести радость, но радость — всегда радость, маленькая опора в жизни. Конечно, при условии, что тот, кто испытывает радость, не заметит своей ошибки.

Книги

На полках в моей комнате много книг. В некоторые я заглядываю, вижу, что им нечего мне сказать, захлопываю и забываю о них.

В иных я там и сям нахожу истину или подтверждение собственных мыслей. Порою мне нравится лишь содержание одной страницы или кое-какие особенно удачные формулировки. Спустя год я снова беру их в руки, чтобы перечитать то, что мне понравилось.

Есть такие книги, которые сначала стоят в моей комнате, как чужие. Но вдруг они заявляют о себе. Может, я стал им духовно ближе?

Я раскрываю их, прочитываю залпом и спустя несколько недель читаю сызнова. Многим из них уже немало лет, они пришли из давно прошедших времен, и все же они делают меня моложе и помогают мне понять мое время. Эта омолаживающая сила книг называется поэзией.

ЛАСЛО НАДЬ

Стихи

У чуткого бытописателя венгерской деревни конца прошлого века Иштвана Тёмёркеня есть превосходный рассказ о крестьянском мальчике Ферко, который жил, будто завороженный красотой. Он умел находить ее во всем сущем, часами способен был вглядываться в закатное небо или в причудливые очертания старого дупла, мог творить красоту и сам, рисуя прутиком на песке или вырезая ножом затейливые фигурки из обыкновенной палки... а мечтой его жизни было нарисовать «настоящее» солнце.

Когда я читаю стихи Ласло Надя, когда вспоминаю нечастые с ним встречи, этот тёмёркеневский Ферко подсознательно ощущается где-то рядом — то ли как прообраз большого венгерского поэта, то ли как двойник его, духовный собрат. Откуда эта ассоциация? Оттого ли, что и Лаци Надь родился в деревне в крестьянской семье? Оттого ли, что и он первоначально искал самовыражения, выявления своей природной одаренности через рисунок, собирался даже стать профессиональным художником? Или потому, что самое лицо его — тонкое, умное, одухотворенное и удивительно юношеское, несмотря на раннюю седину в вольно разлетающихся волосах, несмотря на глубокие морщины, перерезающие ясный, высокий лоб,— говорит о той же потребности и способности везде и повсюду открывать красоту и так же беззаветно ей доверяться?..

Конечно, судьбы поэта Ласло Надя и той поэтической натуры, которая была выхвачена из безвестности, из народной обездоленности глазом и сердцем писателя, сложились по-разному, но это в значительной мере должно быть отнесено за счет расстояния между ними во времени. Ферко, одинокий и непонятый, ушел в свой последний безысходный путь вслед за жалкой повозкой бродячих актеров, поманившей его иллюзией красоты — аляповато намалеванным солнцем. Ласло Надь — ему было девятнадцать лет, когда кончилась война и для Венгрии началась новая жизнь,— подхвачен был вполне реальным бурным социальным разливом, который вынес его на простор, дал возможность оглядеться в мире, многое увидеть в нем и понять.

Со времени выхода первого стихотворного сборника Ласло Надя прошло более двух десятилетий. Теперь этот мягкий, улыбчивый, негромкий человек — один из самых значительных поэтов Венгрии. Как каждый большой поэт, Надь обладает своим, неповторимым видением мира и человека в этом мире; оно складывается постепенно, из сложных напластований, и чем богаче эти исходные пласты, тем щедрее и значительнее поэтическая отдача.

В формировании творческой индивидуальности Ласло Надя сказалась и биографическая корневая связь его с крестьянством, самым стойким хранителем вековых традиций народа, находивших поэтичное, афористическое отражение в песнях, которые вошли в жизнь и мироощущение поэта с детства и которых он знает несметное множество; сказались и впечатления школьных лет, проведенных в городе Папа, так тесно связанном в памяти венгров с великим в венгерской и мировой поэзии именем Шандора Петефи; нашла отражение увлеченность интеллектуальным и в то же время чувственно-страстным поэтом Эндре Ади, обостренно нервным, социально чутким Аттилой Йожефом. При этом процесс накапливания впечатлений бытия проходил в атмосфере грандиозных, преобразующих общество процессов, которые сложно, подчас противоречиво протекали на родине Надя... Все эти многообразные впечатления сами по себе — не более чем элементы, из которых складывается жизненный опыт любого человека. Но, соприкасаясь с восприимчивой душою поэта, они обретают но-

вую, самостоятельную жизнь, становятся явлением искусства и, в свою очередь, влияют на духовный мир людей.

Стихи Ласло Надя насыщены цветом, звуками; его пейзажи, жанровые зарисовки почти зримы, осязаемы. И это не только от его художнической и музыкальной одаренности, но прежде всего от ощущения кровной связанности с природой, какого-то исконного единения с ней — и в радости и в горе. Может быть, поэтому у Ласло Надя почти нет чисто зарисовочных стихотворений. Вернее, каждое из них рождено под знаком определенного настроения, активного переживания, так что в конечном счете их героем и «объектом наблюдений» для поэта неизменно служит человек, даже если он остается за сценой, не вырисовывается в строках стихов как реальный образ. Еще чаще он возникает непосредственно, лично — так в народных песнях за описательным зачином следуют прямые душеизъявления лирического героя.

Неутолимый интерес к динамическому, постоянно меняющемуся, живому и сложному миру человеческой души, человеческих взаимоотношений является, пожалуй, главным стержнем творчества Ласло Надя. От глубоких философских прозрений поэт легко и естественно переходит к мягкой самоиронии, от страстной трагической тирады или сдержанной, некрикливой горечи — к шутке или интимной, глубоко лирической сценке. Однако при всей многоцветности авторской палитры стихи его — не калейдоскоп психологических переливов, ибо они обладают глубокой — глубоко затаенной и никак не выпячиваемой — родственной связью: во всех них живет прочное, не требующее ответных признаний любовное чувство поэта к человеку, доверие к нему, восхищение его творческой силой, мужеством, духовной красотой.

Е. МАЛЫХИНА

Звезды с лица своего смету

Чтоб человечьим сыном стать,
звезды с лица своего смету,
а на своих гнилых зубах
золота не потерплю нищету.

Мед, ты мне горло жжешь, как рак!
Выплюну, не пожалею слюны.
Мне наплевать на спасенье свое,
если другие гибнуть должны.

Чтобы не сгинул в мире гнев,
пыточных камер приму я боль,
спину мне жарит пожар лесной,
море мне сыплет в губы соль.

Гимн для всех эпох

О ты, солнцем рожденная,
пламеннолонная,
сабля, алмазом точенная,
помоги мне, радость моя!

Пасущая соловьев во тьме ночей,
в полдень играющая на арфе лучей,
серебряная, как ручей,
помоги мне, радость моя!

Пальма среди пустыни,
тайна улыбки картины,
золото купола в синей стыни,
помоги мне, радость моя!

Лошадь, исхлестанная жокеем,
печка, где мы души греем,
знамя бунта, которым реем,
помоги мне, радость моя!

Раны на поле боя врачующая,
брага медовая, в жилах кочующая,
бездомность, в тепле ночующая,
помоги мне, радость моя!

Затолканная в толчее рынка,
нищеты балеринка,
новогодней трубы рыки,
помоги мне, радость моя!

В бета-лучах дрожащая,
многоголовых плодящая,
в пене морской горящая,
помоги мне, радость моя!

Во все времена — своевременная,
всегда надеждой беременная,
в своей красоте уверенная,
помоги мне, радость моя!

Поддерживающая меня своею рукой,
склоняющаяся на подушку вместе со мной,
убивающая вранье песней одной,
помоги мне, радость моя!

Если я от злобы продрог,
если подлость сбивает с ног,
если сам себя одолеть не смог,
помоги мне, радость моя!

Если право есть — оно мое,
я — власть и подъемлю за нее
свой меч и свое копье,
помоги мне, радость моя!

Воссияет мой двор, что давно зачах,
восславится кровь и пепел в печах,
заворкуют голуби у меня на плечах,
если ты мне поможешь, радость моя!

Перевод с венгерского БОРИСА СЛУЦКОГО

Смертью жив я

Я тебя унижал, долго мучил,
а теперь бьет меня, как в падучей.

Голова раскололась от боли,
корни боли мой мозг пропороли.

Как песок, растеклись оправданья,
я виновен, не жду состраданья.

А в отчаянье и в исступленье
наказанья жду, как избавленья.

Думал: сдуну любовь... Все напрасно...
Разъедает мне губы, как язва...

Как барчук, что к коню свою кралю
привязав и до смерти израня,

волочил по земле, так я сдуру
за Пегасом тянул твою душу...

От восхода теперь до захода
солнце кровью течет с небосвода.

Так ознобом тоски прохватило,
что меня изрыгает квартира.

Сердце мается, тело устало.
И кафе чуть не церковью стало.

Кофеварка в кафе воет сипло,
что любовь безвозвратно погибла.

Траур официантки надели
и снуют взад-вперед, как виденья.

Ангелки в лапках лампочки держат.
Этот свет, точно лезвие, режет.

Стол скрипит — и, ожесточенный,
я сижу, как на казнь осужденный.

Я отвержен, куда мне податься?..
Я всего начинаю бояться.

Сонм тобой не рожденных младенцев
кулачками долбит мое сердце.

Мрамор, лебедь ли, снег... Стыну в страхе...
Мне твоя чистота вроде плахи.

...А квартира — обветренней кручи,
входят в двери кудрявые тучи,

пьют из выщербленного бокала,
ноги вденут во что ни попало

и гостят как-то вяло, без цели,
на твоей развалившись постели.

Бритву ржавчиною покрывает,
в люстрах лампочки перегорают,

плачут краны и в ванной, и в кухне
оттого, что я скоро потухну.

Вот гореть бы мне радугой ясной!
Хоть руби — ни за что не погаснет!

А любовь — это дело другое...
Не спасешь, если харкает кровью.

Как железо, я брошен на холод
и всемирной зимою поборот,

и надежда согреться любовью
холоднее теперь, чем надгробье.

Так я слаб, так измучила совесть,
что и пальцем столкнешь меня в пропасть.

Победила меня — я не спорю,
оказалась отважнее в горе.

Твоим плачем рыдали трамваи,
сам теперь, как трамваи, рыдаю.

Смертью жив я, жив одурью, дурью
жеребца — в лоб схватившего пулю.

Тишина

Словно полк драгун, в снегу лежит осока.
Тишина. Болото не шумит от ветра.
Редок пух утиный. Потому заметна
каждая пушинка, что трепещет одиноко.

Замерла вдали гора глухонемая,
будто бы сейчас застыла — не когда-то,
скрыла, что на ней поэты и солдаты
песни распевали, водку распивая.

Тишиной холодной стянута округа,
только нелюдимый может так забыться.
Лишь порою крылья одичалой птицы
тишину ударят, и опять — ни звука...

Товарняк плетется. Куст огня и дыма
вьется над тяжелым черным паровозом.
Вдребезги растрескались тишина с морозом.
Но прошел состав — все цело-невредимо.

Что же так стоять и замерзать под снегом?
Поспеши домой. Огни зовут и манят.
Расцветет жена, и тело ее станет
для тебя любовью, родиной и небом.

Возлюби ее и песнями исполнись.
Тишина морозная сгинет, и на небе
вспыхнет звездный ковш в своем великолепье —
всех в снегах застрявших и мечта и компас!

Перевод с венгерского Вл. КОРНИЛОВА

Жемчужная юбка

Рано, друг, расхвастался, на улицу вышел.
Ведь ты еще и сок из винограда не выжал.
А солнце из темнеющей внезапно дали
глядит на тебя темной стороною медали.
Низко тучи стелются, сдвигаются тени.
Молнии меж тучами мечутся в смятеньи.
Гром погромыхивает — ближе, ближе.
Клонится пшеница все ниже, ниже.
Лошадь несется над травой луговою —
молнии букетом у нее над головою.
Вспыхивают искорки на ней то и дело —
словно электричеством заряжено тело.
Через рожь бежит она с изорванной уздою
и падает пылающей синею звездою.
В страхе стадо мечется, кустарник ломая,
морды обезумевшие к небу подымая.
Мчатся, куда мчатся, не ведают сами —
как чудища нелепые с зелеными усами.
А гроза над ними все гремит, не стихает,
струйками из вымени молоко стекает.
А копытца цокают, а молния блещет —
словно бы кнутом их по спине она хлещет,
и хвосты трепещут, тяжелея от влаги,—
как капитуляции маленькие флаги.
Но пощады нет, и нету злобе предела.
Вон шляпа у отца с головы слетела —
кланяйтесь, кланяйтесь, ожидая сечу:
дикая, старинная, движется навстречу,
готовая обрушиться лавиною града —
как вражеские полчища от стен Цареграда.

А туча эта страшная страшней еще стала.
Края ее белые — из белого металла.
Как в карете княжеской, жемчугом сверкая,

медленно покачивается, дурища такая.
Юбка жемчужная вся лентами обвита,
жемчугами-градинами туго набита.
В градинах-жемчужинах, в тяжелых льдинах
сколько перемелет она сил лошадиных!
Кони, обессилев от тоски и тревоги,
встали и мочатся среди дороги.
А юбка зазвенела — вот-вот начнется,
как начнется пляска, как земля качнется.
Ураган ударит рукой озорною
в медные тарелки — в солнце с луною,
как по струнам грянет тяжелыми смычками —
скрипачи покажутся тихими сверчками.
Кружит юбка белая, музыка льется,
юбка жемчужная да по ветру вьется,
вьется, кружится белыми кругами,
сыплет на землю своими жемчугами,
сыплет, не жалеючи, тоннами града
на травы, на деревья, на кисти винограда,
на хлеба зеленые, на луг и на поле.
Никогда не кончится пляска ее, что ли?

По цветам, по травам, по камню плотины,
по сердцам, по окнам — тяжелые льдины.
В кучу муравьиную упавший холод —
словно бы разрушенный бомбою город.
Ну, а человек, что он может? Очень мало.
Лишь глядеть бессильно, что градом сломало.
Увы, здесь бессильны руки человека,
даже руки человека атомного века.
И надежду даже, чтоб больней еще было,
как розу расцветающую, градом прибило.

Полевой сторож, словно бы в моленьи,
словно обезумел, стал на колени.
Языком ворочает снова и снова,
а вымолвить не может ни единого слова.
Дикой каруселью у него перед глазами
кружатся и кружатся пшеница с овсами.
Покуда этот лед истязает поле,
грудь его от боли сжимает все боле,
аж ребра похрустывают от этой муки.
Как плети, обессилев, повисли руки.
И даже увидеть уже сил не хватает,
как юбка жемчужная постепенно тает
и ширится полоска розоватого света
в небе ядовитого зеленого цвета.

Тихо, не шелохнется побитое поле.
Мертвые колосья не поднимутся боле.
Тишина безмолвия — что делать мне с тою
страшной, неподвижной, мертвой немотою!
Зимняя, студеная, нелепая сила
лампу, ее пламень золотой, погасила.
Ниву, что о будущих снопах тосковала,
стужа январская железом сковала.

Единственный мужчина среди мертвой округи
стоит, опустив обессилевшие руки.
Шагает он по полю под лучами косыми,
на льдины наступает ногами босыми,
один посреди этой печальной картины,
в глазах его печальных — льдины, льдины.
Сколько тут погибло всего и пропало!..
Дерево у самой дороги упало.
Сломанная ветка на мокрой тропинке.
Мертвый муравьишка лежит на спинке.
Поле кукурузы — как поле сраженья.
Зайчата оглушенные лежат без движенья.
Птицы перебитые крылья распластали —
льдины перебили их, как дробь, исхлестали.
Птичья кровь запекшаяся, черная, а рядом —
яйца куропаточьи, побитые градом.

И все это пшеницей было, хлебом, калачами,
урожаем будущим, бессонными ночами.
Но можно ли так запросто повытоптать разом
все то, что вами создано, о сердце и разум!
И человек прищурился, он все понимает —
он величаво голову опять подымает
и видит поле будущих боев перед собою,
и он уже готовится к новому бою.

Перевод с венгерского ЮРИЯ ЛЕВИТАНСКОГО

ЗИГФРИД ЛЕНЦ

Урок немецкого

РОМАН

Перевод с немецкого Ю. СЕМИКОЗА и А. КАРЕЛЬСКОГО
Под редакцией П. ГЛАЗОВОЙ

6. Провидец

Сперва вот только погашу свет, чтобы возложить всю ответственность за первую часть вечера на проекционный фонарь — эту заинвентаризированную собственность Глюзерупского краеведческого общества, купленную в подержанном виде и хранимую, прочищаемую и обслуживаемую председателем общества Пер-Арне Шесселем, которого я по привычке называю просто дедом. Проектор стоял на столе, стол — в среднем проходе, а по обе стороны прохода — ряды грузных, скажем прямо, не претендующих на изящество скамей, обладавших странным свойством: опустившись на них, большинство зрителей бог весть почему сразу же отсиживало себе ноги. Чтобы луч проектора точно попадал на экран и покрывал его целиком, под аппарат обычно подкладывались спереди две книги: «Сыновья сенатора» Шторма и «Мессиада» Клопштока; обе они всегда лежали наготове около проектора, а их объем служил надежной гарантией того, что усеченный конус света совпадет точно с рамкой экрана.

Экраном служила обратная сторона политической карты Шлезвиг-Гольштейна; полотно было сероватое, и сквозь слегка замусоленный прямоугольник в верхнем левом углу безжалостный световой сноп проектора резко высвечивал контуры островов, берегов и речных дельт, доказывая скептикам, что хотя море и не омывает наш край со всех сторон, но зато с двух-то мы все-таки вынуждены сдерживать его натиск.

Итак, перед экраном сидят человек восемь — нет, что я говорю: человек двенадцать, а может, и все шестнадцать. Они расположились справа и слева от прохода; у некоторых места неудобные: глаза слепит свет, вырывающийся из боковой щелочки проекционного фонаря и отражаемый стеклами шкафов и витрин, стоящих вдоль стен и между затемненными окнами. На скамейках приглушенно переговариваются; то там, то здесь слышится покашливание; но курить не курят. Душновато.

Из соседнего хлева время от времени слышится позвякивание цепей — наверно, когда коровы вскидывают голову. Порывы ветра. Лай собак. Из полутьмы перед экраном возникает красное, вытянутое, нудное дедово лицо; даже тень его головы на экране и то кажется нудной. Пер-Арне Шессель по-мужицки суров, он не приветствует собравшихся ни смешком, ни улыбкой, он никому не подмигнет, никому не кивнет голо-

Продолжение. Начало см. в № 5.

вой; он просто стоит, монументальный и глубокомысленный, как серая цапля, вследствие чего перешептывание быстро смолкает; лишь изредка кто-то кашлянет, словно про запас. В общем, теперь вы в курсе.

Хорошо. А наступившую тишину я хотел бы использовать, чтобы сказать: до этой минуты, то есть до появления деда перед экраном, все вечерние собрания в Кюлькенварфе были похожи одно на другое, и говорилось на них об одном и том же: о нашем родном крае, о нашей земле, простирающейся от Хузума до Глюзерупа, об ее прошлом, настоящем и будущем, об исключительном интересе, какой представляют здешние наносные породы, о нашем плодороднейшем иле, о нашей системе каналов, а главное — о том, что составляет истинный дух этого уголка нашей родины. И однако, как бы я ни сосредоточивался и ни копался в себе, я вынужден признать, что от всей атмосферы этих краеведческих бдений сохранились в моей памяти только душная полутьма зала, световой сноп проектора, шорохи в хлеву за стеной и мирное, я бы сказал, степенное перешептывание гостей в ожидании начала; помню также, что приглашения на свои вечера в Кюлькенварфе — «в родовое имение Шесселей» — Пер-Арне рассылал письменно и чаще зимой, чем летом.

Вспоминается мне еще, что на этих собраниях, происходивших в помещении между жилым домом и хлевом,— в помещении, которое дед оборудовал на благо и процветание местного краеведения, демонстрировались всевозможные экспонаты, наглядно повествующие об истории, культуре и конечно же о неповторимой природе нашего края. Кое-что можно было даже потрогать руками, но самое ценное дед держал на запоре, под стеклом. Например, зазубренные гарпуны из оленьего рога. Или каменные скребки, молотки и топоры. Или, скажем, различные сосуды. И еще браслеты периода средней бронзы, ножны, богато орнаментированные горшочки эпохи позднего неолита,— с каким бы удовольствием я поставил себе такой горшочек на стол, под цветы с короткими стеблями. Вот была бы ваза! А как не вспомнить про эфесы мечей и резьбу по дереву, можно ли забыть знаменитый золотой диск из Треенбарга! А бесчисленные образцы почв, песка и минералов! А остатки ладьи с Норшлотской топи! А одежда! Попробуй-ка назови, во что одевались древние охотники и жители торфяных болот, тут для иной вещи и слов не подберешь! Но самое замечательное — настоящий аттракцион! — труп девушки, весь ссохшийся, съежившийся, сморщенный, прямо кусок старой кожи; а на шее у нее была тугая удавка, тоже из кожи, только, конечно, оленьей,— так навеки и осталось на ней это роковое ожерелье. Кроме того, дед собрал еще целую кучу книг, специальную краеведческую библиотеку: «Геологическое путешествие по Шлезвиг-Гольштейну», «Как образуется и развивается побережье», «Жизнь в Шобюле», «Моих островов зеленый наряд», «Веет рассвет»; тут же и стопка книг и брошюр самого Пер-Арне Шесселя, изданных на его кровные денежки, среди них — «Язык могильных насыпей», «Следы жертвоприношений в районе Норшлотской топи», «Последствия крупнейших наводнений, вызванных морскими штормами» и все такое прочее.

Поспешу, однако, рассеять впечатление, которое, быть может, создалось у вас, что этот краеведческий вечер, начавшийся точно так же, как и все другие, подобные ему вечера, имел такое же продолжение и что потому он не заслуживает особого описания.

Вы помните, до того момента, как Пер-Арне Шессель встал перед экраном, я думал, что нас ожидает самый обыкновенный, заурядный вечер без каких-либо особых происшествий; так думали, конечно, и большинство собравшихся; тем не менее, когда дед вдруг поднял обе руки, подозрительно насторожился, уставясь на дверь, и попросил присутствующих соблюдать полную тишину, в воздухе повеяло сенсацией. Мы замерли на своих местах, а капитан Андерсен даже перестал кашлять. Но

за дверью не слышно было ни шороха. Не обращая на нас ни малейшего внимания, приоткрыв рот и выставив напоказ свои гнилые зубы, дед не спускал глаз с двери. Теперь уже все глядели туда, куда и он, кое-кто привстал со скамей, люди затаили дыхание, но никакого чуда не произошло, мы не увидели на пороге ни древнего охотника за оленями, ни допотопного жителя наших болот, ни короля Свена, первого туриста из наших мест, отплывшего к английским берегам.

Однако чем внимательней мы смотрели на дверь, тем больше уверялись, что по ту сторону все же что-то происходит; за узким матовым стеклом разгорелся алый огонек сигареты, донеслось покашливание, а Пер-Арне Шессель как бы весь превратился в исполненный почтительности приглашающий жест, в учтивейший призыв: «Добро пожаловать!» — и тогда наконец в зал вошел Асмус Асмуссен, автор книги «Свечение моря» и почетный председатель Глюзерупского краеведческого общества. Он был в форме штабс-обер-ефрейтора флота, тем не менее его сразу узнали и встретили приветственными возгласами и аплодисментами, на что он ответил непринужденно, но по-военному и погасил сигарету. Итак, это был создатель Тима и Тины, довольно популярных у нас персонажей из «Свечения моря». Если я не ошибаюсь, Тим и Тина познакомились друг с другом посредством бутылочной почты и нашли этот способ общения настолько удобным, что продолжали пользоваться им, уже будучи женихом и невестой, да и потом, даже когда поженились; неутомимо играя в свою игру, они и на старости лет считали бутылочную почту самым прекрасным или, во всяком случае, самым дешевым видом связи, и это давало автору возможность — через много времени после смерти героев — обнаруживать на отдаленных берегах закупоренные бутылки с письмами Тима и Тины, так что исповедальная проза обоих любящих поступала к этому строчкогону бесперебойно.

Так или иначе, Асмус Асмуссен, служивший на Северном море, на катере береговой охраны, приехал из Бременхафена в краткосрочный отпуск. Это был кривоногий человек с густой огненной шевелюрой и устрашающе развитыми — ни дать ни взять тяжелоатлет — шейными мускулами; и хотя глаза его владели целой гаммой выражений, от геройской отваги до самого добряцкого простодушия, вам бы никогда не пришло в голову, что этот субъект и есть создатель Тима и Тины,— выдавал его только рот; как много он говорил взгляду — этот сентиментальный ротик бантиком, маленький и кругленький, будто пфенниг. Да, рот выдавал его с головой. Шикарным движением Асмуссен снял свою морскую бескозырку с длинными лентами и, держа ее под мышкой, согласно уставу — кокардой и орлом вперед,— стал снисходительно слушать приветственное слово моего деда и удовлетворенно кивал в ответ чуть ли не на каждую фразу. Как видно, он был вполне согласен с тем, что Пер-Арне Шессель назвал его сначала «лучшим знатоком родного края», потом — «его доблестным защитником»; не выразил он неудовольствия и по поводу того, что дед провозгласил его «творцом судеб нашей родины», а под конец даже «совестью Глюзерупа». Асмус Асмуссен стоял и самодовольно кивал. Наконец дед объявил, что тема сегодняшнего вечера — «Море и родина» и что слово для доклада предоставляется человеку, в этом вопросе вполне компетентному, Асмусу Асмуссену. Компетентный человек снисходительно улыбнулся. А дед сел.

Сочинитель «Свечения моря» положил бескозырку на стол, позаботившись, чтобы ленты спадали вниз ровно и во всю длину; потом медленно, с величайшей осторожностью вытянул из кармана почтовый конверт, в котором находились диапозитивы, и поднял его вверх, под луч проектора — в знак того, что можно начинать. Мне захотелось немедленно перебраться в первый ряд, но отец одернул меня и удержал на месте, так что мне пришлось остаться с ним у окна и смотреть издали, как Асмус

Асмуссен прошествовал по среднему проходу к проектору и вставил первый диапозитив, не торопясь, однако, продемонстрировать изображение на экране.

Но что случилось с отцом? Пока Асмус Асмуссен выражал благодарность присутствующим и передавал им приветствия от защитников отечества — в общем, брал разбег к вступительному слову,— отец пришел в такое возбуждение, в каком я его никогда не видел. Он ерзал на месте, поворачивался во все стороны, ощупывал кончиками пальцев глаза, мял платок, теребил его, дергал или вдруг откидывался всем корпусом назад, да так резко, что я даже пугался, как бы он взаправду не опрокинулся и не свалился на колени к птичьему караульщику Кольшмидту. На верхней губе у него выступил пот. Отец то и дело вздрагивал, словно сотрясаемый нестерпимыми внутренними корчами. На его лице застыло выражение изумления; казалось, он и сам не понимает, что с ним делается. Сильным, нетерпеливым движением он потер себе лоб.

Когда я описываю эту сцену сейчас, поведение отца кажется мне, конечно, более странным, чем в тот вечер, потому что тогда отец хоть и сидел рядом со мной и был так непривычно возбужден, но я-то слушал одного только Асмуса Асмуссена и ждал, дождаться не мог появления на экране первого снимка.

Однако Асмус Асмуссен не торопился; сначала он весьма обстоятельно обсосал заголовок темы «Море и родина». Он подверг его всестороннему рассмотрению, видоизменяя и так и эдак, извлекая или, лучше сказать, выжимая из него новый смысл: например, вместо союза «и» он поставил союз «как» и предложил присутствующим задуматься над тем, какие неожиданные горизонты раскроются перед нами, если рассматривать море как нашу родину. Потом он дал новый вариант заглавия: «Наша родина — море» — это звучало, по его мнению, куда весомей, масштабней, как он выразился, да, кстати, и проникновенней. Но дольше всего он смаковал заголовок «Родное море», вызвавший у него бурный прилив идей: потянулась целая цепочка ассоциаций, скрепленная наподобие центрального звена понятием «материнство», не исключавшим, впрочем, таких понятий, как сила, всепобеждающая мощь, неодолимость, даже насилие, затем — изящный ораторский пируэт, и докладчик просит нас задуматься, как много мы еще должны свершить, прежде чем сможем назвать море — «нашим родным».

— И все-таки одно,— подытожил он,— одно совершенно ясно: нельзя защищать какое-то абстрактное море, защищать можно только свое, только «наше родное море».

И с этими словами Асмус Асмуссен показал первый снимок. На полотне экрана, в небе, курчавившемся барашками волн, реял — палубой вниз — сторожевой катер, а под ним темнел вогнутый горизонт другого, хмурого неба. Все рассмеялись, и тогда исполинская тень человеческих пальцев ухватила снимок за край, перевернула его, и катер принял надлежащее положение в пространстве, то бишь закачался на волнах. Это было жалкое рыболовное суденышко, переоборудованное для военных целей, оно тяжело кренилось то на один борт, то на другой и черпало воду, так что казалось, первая же крутая волна накроет его и потопит, но никто не усомнился, что это и был тот самый сторожевой катер, на котором Асмус Асмуссен зорко охранял «наше родное море». Снимок, вероятно, сделали с наблюдательного поста, потому что команды видно не было. Впрочем, нет, на полубаке у зениток сидели на корточках две фигуры, их и не разглядеть за брызгами пены, но они—это точно—подавали какие-то знаки наверх — фотографу. Вид у катера был, прямо скажем, плачевный, в лучшем случае — безотрадный. Суденышко не имело даже названия, а только номер. В общем, впечатление оказалось довольно сильным. Настолько сильным, что мы вдруг почувствовали себя на борту этого не-

счастного катерка, мы подносили к глазам бинокли, со страхом всматривались в горизонт, и это нам кок заправлял лапшу салом. Впрочем, пронизывающего ветра, запечатленного на снимке, мы, конечно, ощутить не могли.

— Это наш катер,— пояснил Асмус Асмуссен; голос у него был размеренный и напористый, неотвратимая смена прилива и отлива.— Наш доблестный катер,— добавил он.— Учтите, пожалуйста,— продолжал Асмуссен,— что это лишь один из многих, один из бесчисленного множества кораблей глубоко эшелонированной военной охраны нашего родного моря. Охраны, которую мы несем днем и ночью. В дождь. В буран. В любую погоду. И вы можете быть твердо уверены, что этот корабельный заслон абсолютно непроницаем. Сквозь него не удастся проникнуть никому. Ни одному нарушителю, ни тем более англичанам. Бок о бок с нашим катером несут вахту другие корабли, им нет числа, это дозор, высланный в море фюрером.— Асмуссен так и сказал: «высланный в море».

Рука отца вздрогнула. Он поднял ее и простер вперед, целясь указательным пальцем в катер береговой охраны, он пытался выдавить из себя какое-то слово, но оно застряло у него в горле да так и не смогло вырваться наружу; лишь когда Асмус Асмуссен вставил в проектор следующий снимок, рука отца медленно опустилась. На снимке мы увидели пустынное море, а над морем молочно-белое солнце. Катера видно не было, но вовсе не потому, что он затонул,— он не затонул: по воде тянулась полоса кружевной пены, обычный след судового винта. Ему-то и был посвящен снимок, исключительно этому вот кипящему следу за кормой, этой проложенной среди волн, убегающей вдаль светлой полосе, узкой у горизонта и обращенной к зрителю широким раструбом быстро гаснущих пенных узоров.

— Э, да это, никак, след за кормой? — воскликнул капитан Андерсен.

Тогда Асмус Асмуссен очень мягко, как бы приглашая присутствующих разделить его восхищение, заговорил: служба на боевом катере — это не просто военная служба, вы согласны? Море любит тех, кто умеет выдерживать его натиск, любит их, открывается им, делится с ними своими тайнами и настроениями.

— Так, значит, все-таки след за кормой? — допытывался капитан Андерсен.

Но Асмус Асмуссен, войдя в лирическое пике, несся вперед, не обращая ни на что внимания:

— Человеку чужому, постороннему этот многообразный мир ничего не скажет, ничего не откроет. Тот, кто предпочел прожить свой век на суше, тот никогда не постигнет языка моря. Взгляните хорошенько на этот снимок — пусть он и не совсем удачен, но как не почувствовать: ведь это же настоящий фейерверк! Фейерверк, именуемый свечением моря. Вода горит и мерцает, желтые и зеленые молнии то и дело сверкают на поверхности моря — в такие минуты смолкают пушки. За кормой, особенно ночью, плещет огненный шлейф. Море салютует людям, которых оно признало своими.

По-моему, Асмус Асмуссен прямо оторваться не мог от этого снимка, так что настырность фотогеничного девяностодвухлетнего капитана Андерсена здорово ошарашила докладчика. Старик, видите ли, непременно захотел выяснить:

— А разве это свечение не от ноктилюки, или как ее там, а? Ну, от бактерии, что ли, дерьмовая такая козявка, простым глазом не разглядеть. У нас это часто бывало.

— Разумеется,— перебил его Асмус Асмуссен,— свечение имеет свои причины: этот искрящийся блеск есть результат соответствующего раздражения микроскопических обитателей моря, жгутиконосцев, или, если уж хотите знать точно, мельчайших одноклеточных. Но разве они сами

не являются плотью моря? И если море излучает свет, то разве не через них, не через их посредство?

Впрочем, он не стал отвечать на свой вопрос, да и ни от кого другого не ждал ответа — он умолк, весь уйдя в воспоминания, он сделал паузу, и посреди этой паузы мой отец, оторвав зад от скамейки, приподнялся и выкрикнул:

— «ФП-22», «ФП-22»!

От неожиданности кое-кто из публики — например, мой дед, Хильда Изенбюттель и Дитте — повернулись в нашу сторону, а Асмус Асмуссен не без удивления подтвердил:

— Да, это действительно номер моего катера.

Все ожидали от отца еще чего-то, но он смущенно улыбнулся и, словно извиняясь, как-то неопределенно, отчасти даже беспомощно махнул рукой и медленно опустился на свое место. Он уперся ладонью в мое бедро, и прошло несколько минут, прежде чем он сообразил, что это не его бедро. Тогда он убрал руку. Несмотря на полутьму зала, я видел, что с отцом творится что-то неладное, он был страшно возбужден, как будто его терзала какая-то мучительная тревога. В общем, именно в этот вечер, посвященный нашему родному морю, участковый инспектор Ругбюля впервые испытал приступ странного недуга, встречающегося в наших краях не так уж и редко,— недуга, которому суждено было приобрести известное влияние на все обстоятельства, связанные со службой моего отца.

Но я буду останавливаться лишь на самом существенном, вынимая из колоды только по одной карте, тем более что Асмус Асмуссен как раз в этот момент убирает с экрана свое морское свечение и показывает нам следующий снимок.

Над морем сияло ясное утреннее солнце — от такого солнца пробирает озноб. До самого горизонта — мертвая зыбь. «ФП-22», судя по всему, не стоял на месте, а плыл. Вахтенный на корме только что спугнул нескольких чаек. Из трубы тянулся тонкий дымок, будя воспоминания о родном доме, над которым вот так же подымается ранним утром дымок от разведенного матерью в кухне огня. Вероятно, брюзга, судовой кок, варил утренний кофе. А экипаж «ФП-22», вероятно, драил расшатанные цингой зубы. И, вероятно, репродукторы разносили по всем кубрикам и отсекам опостылевшие утренние песни.

— Прошу обратить внимание,— вещал Асмус Асмуссен,— справа сверху вы видите в воздухе бомбы. Четыре бомбы, которые вот-вот... Против солнца их, конечно, трудно заметить, приглядитесь повнимательней. Они упали справа по борту.

Я вскочил. Люди, только что спокойно сидевшие передо мной и рядом, резко подались вперед. Такого никто не ожидал, к такому здесь никто не был подготовлен; настроение снимка не предвещало никаких бомб; сторожевой катер мог, на мой взгляд, ожидать от такого утра чего угодно, только не бомб, падающих с ясного неба справа по борту. Но мы их все же увидели. Их успел заснять хладнокровный матрос-сигнальщик. В лучах утреннего солнца две даже отливали черноватым блеском. Они летели вниз на различной высоте, и если бы соединить хвостовое оперение всех четырех одной прямой, получилась бы диагональ. Сейчас они ухнут в воду — раз, два, три, четыре — и сразу взорвутся или не сразу, а на предусмотренной глубине и подарят какому-нибудь художнику-маринисту потрясающие живописные эффекты! Четыре бомбы среднего, пожалуй, даже мелкого калибра, сброшенные не видимым на снимке самолетом. Однако... Соотношение скоростей, угол падения, курс катера — в данном случае математика сработала в пользу «ФП-22».

— А утро было самое обыкновенное,— продолжал Асмус Асмуссен,— и вот — пожалуйста. Всегда надо быть начеку. В море надеяться

не на что. Жаль, что не удалось зафиксировать момент взрыва, эти пышные фонтаны воды. В своем дневнике я в тот день записал, что катер, не отступая ни на миллиметр от курса, пробился сквозь аллею смертоносных фонтанов, ну и все такое прочее.

Пока Асмус Асмуссен просматривал, сортировал и складывал — при свете из боковой щели проектора — оставшиеся снимки, отец крутил в руках свой великанский белый носовой платок с синей каймой, завязывал его так и эдак, и платок превращался то в ушастого зайца, то в смешного ежа, потом отец сделал посредине узел, потянул платок за оба конца, и вместо ежа получился удав, только что проглотивший кролика. Но занимался отец этими фокусами не скуки ради и не оттого, что снимки были ему известны. Нет, ему просто надо было отвлечься. Дать себе какую-то разрядку. Пары выпустить. Ей-богу, мне так и казалось, будто рядом со мной клокочет перегретый паровой котел, мне даже страшно сделалось: а что как он возьмет да взорвется?

И он взорвался. Произошло это, когда Асмус Асмуссен, прищелкнув языком, вставил в аппарат снимок, изображавший команду «ФП-22» за уборкой катера. На сей раз по правому борту не падало никаких бомб. море было спокойно. На шкафуте, развернувшись шеренгой, стояли, с поднятыми швабрами в руках, шестеро моряков — и среди них создатель Тима и Тины; они держались на одинаковом расстоянии друг от друга и, строго соблюдая дистанцию, ритмично драили палубу — до блеска. Все шестеро глядели в объектив. Все смеялись. Им явно доставляло удовольствие драить палубу своего катера, и никто не обращал внимания на перевернувшееся ведро, из которого лилось жидкое мыло. Небо хмурилось, видимость была плохая. На заднем плане или где-то сбоку нетрудно было представить себе незримый аккордеон, звуки которого помогали матросам орудовать швабрами, не сбиваясь с ритма.

— Чистота,— проговорил Асмус Асмуссен,— море требует чистоты. Взгляните на перевернутое ведро — для уборки катера нужно четыре ведра с жидким мылом! Наш плавучий родной дом должен быть чист, как и вся наша родина. Должен сверкать, как рыбья чешуя. Как камушек на светлом морском дне. Постоянная опасность не может быть оправданием неряшливости! Обратите внимание на пену.

— Неправда! — выкрикнул мой отец.— Неправда, Асмус! — Он поднялся, прицелился вытянутой рукой в «ФП-22» и, захлебываясь словами, выпалил: — Это же все не так, Асмус, не так, не так!

К нам обернулись почти все, кто был в зале. Отец вытер платком пот со лба и покачнулся, отворачиваясь от экрана, словно вид ритмично драивших палубу моряков был для него непереносим. Тогда Асмус Асмуссен, оставив снимок в аппарате, обратился к отцу и посмотрел на него прищуренными глазами.

— Что ты хочешь этим сказать? — спросил он отца.

Теперь на нас глядели уже все, напряженно ожидая, что ответит участковый инспектор Ругбюля. Однако инспектор не отвечал, он только расстегнул две верхние пуговицы кителя и провел руками по жилету, словно вытирая их насухо. Он не мог решиться. Наконец он двинулся к Асмусу Асмуссену. Полоска света из боковой щели проектора разрезала ему щеку, как пламенеющий шрам. Он положил руку на согнутый локоть создателя Тима и Тины, вероятно, даже сдавил его. В первых рядах слева и справа от прохода кое-кто встал, чтобы лучше расслышать, что же скажет мой отец.

— Так что же? — спросил Асмус Асмуссен, безотчетно прижимая к груди конверт с еще не показанными снимками.

В зале стояла мертвая тишина. И в этой тишине участковый инспектор Ругбюля — спокойней, чем можно было предположить, произнес:

— Не заливай, Асмус, не заливай, не выйдет, я все видел.

— Чего это там он? — громогласно осведомился капитан Андерсен.

Кто-то растолковал ему:

— Он говорит, что-то там такое, мол, видел.

— Я видел, как вы горели,— заключил отец.— А потом налетел ветер, разогнал дым, но от катера и следа не осталось.

Было слышно только размеренное жужжание проекционного аппарата и приглушенное побрякиванье и шарканье из хлева. На экране все еще ухмылялись шесть морячков с поднятыми швабрами: они усердно драили свой катер перед тем, как ему пойти ко дну.

— Я видел, как вы горели,— повторил отец,— катер был весь в дыму, а когда дым разошелся, по воде плавали одни спасательные пояса и поплавки. Только без людей — пустые. И этот подорванный катер, весь в дыму, был ваш «ФП-22».— Он оглянулся, как бы ища в полутемном зале поддержки и подтверждения своим словам, но люди ошеломленно молчали, и не просто ошеломленно, а еще и испуганно, и главное — им будто было стыдно; и никто не захотел или не смог подтвердить того, что довелось увидеть — вероятно, против собственной воли — моему отцу на каких-то незримо промелькнувших кадрах, словно бы отснятых судьбой только для него одного. В позе отца появилось что-то жалкое, будто он просил извинения за сказанное. Он весь обмяк, плечи опустились, голова поникла на грудь.

А что же Асмус Асмуссен? Думаете, он успокаивающе похлопал отца по спине? Или, опираясь на свои глубокие морские познания, принялся разубеждать его в правомерности столь мрачного взгляда на участь «ФП-22»? Или раз и навсегда запретил участковому инспектору выступать с пророчествами относительно своего катера? Ничего подобного. Асмус Асмуссен протянул отцу руку и задержал руку отца в своей, благодаря участкового инспектора проникновеннейшим молчанием.

— Он что, будущее угадывает? — прохрипел капитан Андерсен.

Лишь при этих словах во взгляде Асмуса Асмуссена, смотревшего на отца, появилось выражение уже не только удивленное, но еще и опасливо-испытующее.

— Я это учту, Йенс,— проговорил он.— И других предупрежу. Мы обратим внимание.

И Асмуссен, успокаивающе похлопав отца по плечу, обхватил его за пояс и, ловко рассчитав толчок, двинул в спину, но так, что участковый инспектор, не потеряв равновесия, точно приземлился на свое место возле меня — без всяких предварительных поисков. Самообладания отец тоже не утратил, зато давление в котле явно упало, хотя выглядел Оле Йепсен как выжатый лимон. Он был в полном изнеможении и казался подавленным. Но в зале никто этого не замечал; из полутьмы люди глядели на него во все глаза, некоторые — совершенно обалдело: может, они боялись, как бы отец не пустился в состязание с проекционным аппаратом, не испортил своими неуместными замечаниями удовольствие от снимков Асмуссена и вообще не поставил под сомнение то, что показывалось на экране.

«Да начинай же»,— подумал я, и, словно подслушав мои мысли, Асмус Асмуссен поставил новый снимок и сразу овладел вниманием нашей краеведческой публики, заявив, что двое парней, подгребающих к борту в надувной лодке,— это американцы, летчики. Кадр щелкнули сверху наискосок. На летчиках были спасательные пробковые жилеты. Оба лихо погружали в воду свои гребки и, судя по всему, не сетовали на превратности судьбы. Оба бойко гребли навстречу плену. Все ближе и ближе к борту «ФП-22», с которого уже свисала веревочная лестница, а по воздуху к надувной лодке уже летел конец,— представить себе остальное не составляло особого труда.

— Наша тридцатисемимиллиметровка,— пояснил Асмус Асмуссен.—

Мы их сбили на первом же заходе. Черный хвост дыма. Вынужденное приводнение. Сели — выпустили сигнальную ракету. В общем, превратились из летчиков воюющей державы в лиц, терпящих бедствие на море. Знают порядки. Американцы.

— Им главное — бизнес,— заметил дед,— и война для них тоже бизнес.

— У них нет традиций,— изрек Асмус Асмуссен,— они не имеют понятия о том, что такое внутренний императив, чувство долга, ведут себя повсюду как у себя дома.

— У них не еда, а пакля какая-то,— вставил дед,— а пьют подкрашенный лимонад, я про это читал, и сами они под стать своей еде.

— Оттого, что они всюду чувствуют себя как дома,— продолжал Асмус Асмуссен,— у них настоящего дома нигде нет. Их песни — песни бездомных. Их жилища — жилища кочевников. Их книги — книги бродяг.

— Штафирки,— презрительно процедил дед,— штафирки, и больше ничего, им никакая военная форма не поможет.

— Именно,— поддержал Асмус Асмуссен и выдал афоризм: — Перед большой бурей устоит только оседлый.

Это была фраза, долженствовавшая подытожить сказанное. Асмус уже вынул из конверта следующий снимок, но не успел он заложить его в проектор, как снова в дело вмешался отец. Нет, нет, он не ввернул в разговор ни одной забавной реплики по полицейской части, нет, и тем не менее, едва он открыл рот, как атмосфера в зале накалилась, так сказать, добела.

— Там,— губы у отца дергались,— там, в надувной лодке, там, Асмус, был ты! Я видел. И ты не шевелился, а рука у тебя через борт свисала в воду. И никого там с тобой больше не было, ты один. И никакого катера.

Отец умолк: выложил весь свой запас. Больше сказать ему было нечего, да и незачем. Асмуссен выбросил руки вперед, словно пытаясь защититься, словно боясь подпустить отца ближе.

— Подожди,— взмолился он.— Сделай одолжение, подожди.

— Но ведь ты же там не шевелился, в надувной лодке,— произнес тихим, извиняющимся голосом отец.

— Что ты меня все перебиваешь,— вскипел Асмуссен.

Участковый инспектор Ругбюля огляделся вокруг с видом полнейшего отчаяния. Он что-то искал. Уж не экран ли? Может быть, он хотел спроецировать на чистом экране образы, жившие в камере-обскуре его головы, ибо считал неотложной необходимостью познакомить присутствующих с тем, что было известно ему одному?

— Нет так нет,— пробормотал он,— ладно уж.— Понимал и обдумывал он все очень медленно — в этом заключалось его счастье, вот почему он был в состоянии переносить многое и прежде всего — самого себя. Он со вздохом пожал плечами и сунул в карман носовой платок, в который завязал все свое волнение. И его нисколько не удивило, что к нему вдруг — вероятно, по просьбе зрителей — подкатился Хиннерк Тиммсен и, взяв его за локоть, предложил:

— Может, пойдем, Йенс?

Не удивился он и тому, что уважаемая публика повставала с мест, когда они прошествовали по среднему проходу к двери: впереди — трактирщик Хиннерк Тиммсен, а за ним, словно аршин проглотив,— отец, ведомый Хиннерком за руку; на лице инспектора было написано чувство облегчения, будто он высидел до конца на каком-то скучнейшем торжественном сборище и теперь, слава богу, может спокойно удалиться. На пороге он громко сказал трактирщику:

— Пошли, Хиннерк, чего зря время терять.

Он словно и не видел безмолвствующих рядов, сквозь которые только что прошел, а я, не зная, на что решиться, подождал минуту-другую и, лишь когда вокруг стали усаживаться, кинулся вдогонку за отцом и трактирщиком. Выскочив на слякотный, весь в лужах двор Кюлькенварфа, я их увидел, они шли рука об руку — нет, не так: Тиммсен крепко держал отца за локоть и вел его наверх, к дамбе, словно они вдвоем надумали прогуляться в этот погожий летний вечер.

Рассказать о Хиннерке Тиммсене? На нем был шарф, длинный, как перечень профессий, за которые он хватался всегда с пылом и жаром, чтобы в конце концов непременно потерпеть крах. Поникшее знамя неудачника — вот чем был этот спадающий до колен шарф. Каких только дел не перепробовал Тиммсен в своей жизни! Он был моряком, барышником, заготовителем мешков под зерно, батраком, старьевщиком, продавал лотерейные билеты, а перед тем, как унаследовать от своей сестры ресторанчик «Морские дали», он как-то повстречался нам в роли молочника: развозил бидоны в тележке на резиновом ходу. Следуя зову своего кипучего темперамента, Хиннерк поначалу пытался поставить ресторан на широкую ногу, превратить его в первоклассное заведение, самое шикарное на всю округу, пригласил оркестр, сам выступал в роли конферансье, фокусника, эксцентрика, но все пошло прахом: клиенты, не досмотрев его номер до конца, испуганно бросались к выходу, платили за недопитое пиво, лишь бы только унести ноги, и улепетывали от полных, нетронутых тарелок; честолюбие его было уязвлено, и он наверняка попытал бы счастья еще в каком-нибудь новом предприятии, если бы не началась война.

Словом, Хиннерк Тиммсен был человек решительный, птица высокого полета, и отца он тоже тащил наверх, к дамбе. А я то забегал вперед, то плелся сзади. Но они не обращали на меня внимания, занятые своими разговорами. Отца мучило то, что он сказал лишнее, чуть ли не выдал какую-то тайну. Происшедшее словно смазалось у него в памяти — осталось лишь смутное ощущение, что он вынужден был открыто заявить о чем-то таком, что окружающие восприняли как личную обиду.

— Погано вышло? — спрашивал он без конца.— Скажи, Хиннерк, погано вышло, да?

И Хиннерк, человек нелегкой судьбы, имевший за плечами опыт бесчисленных профессий, качал головой и лишь искоса, сбоку, поглядывал на удрученного участкового инспектора, но в его озабоченном, я бы даже сказал, крайне озабоченном взгляде по временам мелькало восхищение, смешанное с испугом: по-видимому, он приписывал отцу некие свойства, более значительные, чем те, что раскрылись в этот вечер.

Как бы то ни было, беспокойство вынуждало его спешить; рассеянно утешая отца, он подталкивал и тащил его вперед на гребень дамбы, а потом — вниз, все дальше и дальше, вдоль лениво набегавших волн Северного моря, растерявших всю свою силу у бун и обессиленно переплескивавших через камни, точь-в-точь как на замедленной съемке.

Мы спустились к «Морским далям». Прошли по деревянному настилу, соединявшему ресторан с дамбой. Широкие окна были затемнены. Маленький воздушный шар, служивший флюгером, висел на мачте недвижимый. Отец вынул из стойки свой велосипед и повернул его. Но Хиннерк Тиммсен сказал:

— Зайдем выпьем по маленькой.

— Сегодня не могу,— ответил отец.

Однако Тиммсен настаивал:

— Только по одной, а?

Некоторое время они препирались: «да», «нет», пока отец, все еще

расстроенный, не поставил велосипед на прежнее место, в стойку, и тогда мы гуськом вошли через боковую дверь в зал; посетителей не было, в зале сидела Иоганна и вязала; при виде нас она не отложила вязанья. Иоганна когда-то была замужем за Тиммсеном, а теперь работала у него кельнершей и служанкой; сухо ответив на наши приветствия, она вновь занялась вязаньем, словно отгородилась им от нас, так что Тиммсен сам усадил нас за стол и сам взялся обслуживать.

Как он суетился, как хлопотал вокруг отца! Одним ловким движением он вытер стол, принес рюмки и, многозначительно ухмыльнувшись, достал из буфета бутылку рома, хранившуюся для особого случая, давая понять, как щедр он бывает с иными, ну и все такое прочее. Он никогда еще не обслуживал моего отца с таким радушием. Кроме того, он сразу же погрешил против уговора, выставив бутылку на стол: наливай, мол, сколько душе угодно. На его лице вдруг появилось выражение разудалой, сумасбродной веселости, немножко даже пугающей; вероятно, эта-то устрашающе бесшабашная веселость и повергала в поспешное бегство большинство клиентов Хиннерка, и я даже помню: прошло немало времени, прежде чем я осмелился приняться за лимонад, который он поставил подле меня. Похоже, что он обдумал заранее каждую деталь, потому что, прежде чем подсесть к нам, прогнал Иоганну; он скорчил ей рожу и шикнул: «Кш-ш-ш-ш», будто разгонял кур; в ответ на эту выходку дородная, небрежно одетая женщина встала, сердито громыхнула стулом, подхватила свое рукоделие и исчезла. Он сел между нами, поднял рюмку и чокнулся с отцом, потом подмигнул, чокнулся со мной и, подводя задним числом базу под выпивку, произнес:

— За тебя, Йенс, за этот вечер, который был для меня прямо-таки откровением.

Низкий, покрашенный в темно-зеленый цвет потолок, дверные косяки, отделанные ракушками, вместо ламп — сигнальные морские фонари, окаймленные лентами флажки Глюзерупского общества взаимного кредита, уменьшенная модель судового штурвала со специальной подсветкой, на подоконниках — пустые ящики из-под цветов, оконные рамы, с которых облупился белый лак, темные металлические пепельницы с рекламными надписями, столы, аккуратно обтянутые заляпанной пятнами клеенкой, круглый стол для завсегдатаев возле стойки, журнальный столик со старыми газетами, мутные фотоснимки из курортной жизни за последнюю тысячу или, самое малое, триста лет...

Мы сидели за круглым столом. Я первый справился со своим пойлом. Отец размазал по клеенке кольцо воды, образовавшееся под графином, и придал ему форму Индийского полуострова, подбавив на западе еще пару островков. Он весь ушел в себя, видимо мучимый безотчетным сознанием своей виновности, а может, он и не хотел давать себе в этом отчет, в общем, чувствовалось, что он не замечает вкуса того, что пьет. А Хиннерк Тиммсен сделал один только глоток и больше к своей рюмке не прикасался, он сосредоточенно разглядывал отца — сосредоточенно, с тем напряженным интересом, с каким смотрят на быстро мелькающие патрончики в лотерейном барабане. Да, это был взгляд игрока, цепкий, лихорадочно подсчитывающий шансы на успех, настойчиво требующий ответа, он впивался в отца сквозь парок дымящегося, остывающего грога, словно ждал: вот сейчас участковый инспектор Ругбюля скажет какие-то определенные, решающие слова.

Так что теперь сцена в ресторане «Морские дали», пожалуй, достаточно подготовлена — незабываемая сцена, начавшаяся с того, что участковый инспектор уставился в пол и произнес:

— Ну, кажется, пора.

— Погоди, Йенс,— вскочил с места Тиммсен,— мне надо кое о чем с тобой потолковать. Плесни-ка себе еще.

Участковый инспектор *(обессиленно)*: Только не сегодня. Допьем и пойдем.

Тиммсен *(услужливо встав за стулом отца)*: Если тебе, конечно, не слишком трудно, Йенс. Ты мне только посоветуй. Вот и все. Для тебя тут — никакого риска. *(Поспешно наполняя отцовскую рюмку.)* Я хочу сказать: никакого труда.

Участковый инспектор *(расслабленно)*: Сейчас ты мне можешь рассказывать любые байки. Все равно ни черта не пойму. Просто не возьму в толк, что у меня сделалось в голове. Со мной теперь говорить — все равно что воду в ступе толочь.

Тиммсен *(отходит в сторону и внимательно разглядывает отца в профиль)*: Не беда. Я уж соображу, что к чему. *(Далекий взрыв, звенят стекла.)* Мина, наверно. Или еще какое-нибудь дерьмо. Похоже, взорвалось само по себе. Так вот, слушай.

Участковый инспектор *(отрицательно качает головой)*: Я же тебе сказал, что ничего сейчас не соображаю. А кроме того — мой парнишка. Ему спать пора, да и у меня у самого в глазах резь. *(Защищаясь от света, прикрывает глаза рукой.)*

Тиммсен *(услужливо)*: Потушить свет? *(Быстро подходит к выключателю, гасит свет.)* Это и в темноте можно. Раз глаза режет.

Участковый инспектор *(просительно)*: Зажги свет, а то усну.

Тиммсен *(в темноте, тоном маньяка)*: Можешь отвечать не сразу. Время терпит.

Участковый инспектор: Говорят тебе, зажги свет!

Тиммсен *(кладет руку на выключатель, тоном маньяка)*: Как бы ты поступил на моем месте? У меня есть откуда доставать яйца. Есть где доставать спирт. Все рассчитано. Я хочу открыть небольшой заводишко. Яичный ликер! Питательно. Согревает душу и тело. Начну снабжать армию!

Участковый инспектор *(устало)*: Плевать мне на яичный ликер. Кто его выдумал?

Тиммсен *(невозмутимо)*: Есть у такого завода будущее? Вот что меня интересует. Разрешение я уж как-нибудь получу. После войны производство можно будет расширить.

Участковый инспектор *(смеясь)*: Да ты бы на мне одном разорился, Хиннерк.

Тиммсен *(вновь зажигая свет, продолжает с той же пытливой настойчивостью)*: Я все думаю, а может, кое-какие шансы есть? А? Представляешь, цех перегонки, например, эдакий блеск, чистота. Трубу дымовую поставить, кирпичной кладки, высокую. Корпус дирекции. Лаборатория. За окнами — мужчины и женщины в белых халатах, пробирки там, колбы разные. Через ворота снуют грузовики, туда-сюда, дуду-дуду, открывайте проезд, и на каждой бутылке — этикетка «Яичный ликер Тиммсена».

Участковый инспектор *(улыбается)*: Мой тебе совет — ешь яйца отдельно. Можно — с рюмочкой водки. Все прочее — выкинь из головы.

Тиммсен *(недоверчиво)*: Больше ты мне ничего не скажешь?

Участковый инспектор *(искренне)*: А что я могу сказать еще? Ты только на бутылку погляди. Наливаешь, а из нее — комки поносного цвета. Посмотришь — и то с души воротит.

Тиммсен *(возвращаясь к столу)*: А экспорт? Есть страны, где на яичный ликер знаешь какой спрос! И, кроме того, можно делать пожиже, тогда без комков.

Участковый инспектор *(устало, но с удовольствием)*: Нет уж, Хиннерк, если я к тебе приду, ты мне подавай исходные продукты.

Тиммсен *(пьет, разочарованно)*: А ты все-таки попробуй, сделай усилие, немножко, ну? Ведь вкусно, правда? Маленькое усилие!

Участковый инспектор *(недоуменно)*: Усилие? Я эту хреновину однажды пил — при конфирмации. С меня хватит, запомнил на всю жизнь. *(Допивает и встает, но тут же садится вновь, узнав в человеке, появившемся из темноты, Макса Людвига Нансена. Художник нерешительно останавливается на пороге. В руках у него папка с эскизами.)*

Художник: Привет всем. Чашечку чаю — не поздно? С чем-нибудь таким-эдаким. *(Садится за отдельный столик у окна.)*

Тиммсен: Могу даже грогу. Вода еще горячая.

Художник *(выколачивая трубку)*: Грогу? Отлично, Хиннерк. Вот что значит — везет. *(Участковый инспектор, откинувшись на спинку стула, разглядывает художника.)*

Тиммсен *(приготовляя грог)*: Где ты пропадал? Тебе бы сегодня в Кюлькенварф заглянуть, вот бы удивился! Ни за что не поверишь, кто там был! Асмус Асмуссен.

Художник: Я думал, он в Северном море болтается: На своем сторожевом катере.

Тиммсен: Он снимки показывал. Из моряцкой жизни и всякое такое. И объяснения давал.

Художник *(кроша ножом окурок сигары)*: Представляю себе, какие фразы закручивал. Кончился вечер?

Тиммсен *(протягивая художнику стакан)*: Садись лучше к нам, мне не надо будет далеко ходить.

Художник: Не хочу вам портить компанию. *(Встает, забирает стакан и уносит его на свой стол. Поклонившись с довольным видом.)* Ваше здоровье, раз вы сидите тут.

Тиммсен: А мы ушли из Кюлькенварфа раньше времени. С Йенсом неладно сделалось.

Участковый инспектор *(недовольно)*: Что значит «неладно»?

Тиммсен: Тот докладывает, а Йенс прямо посреди его речи... Вылезло, так сказать, из него наружу.

Художник *(набивая, потом разжигая трубку)*: Что-то не пойму я вас.

Тиммсен: Ты Хету Бантельман помнишь? А Дитриха Гриппа? Как что предскажут, так оно и выйдет.

Художник *(изумленно)*: Что? Йенс в предсказатели подался? С каких пор? До нынешнего дня за ним ничего такого не замечалось.

Тиммсен: Спроси Асмуса Асмуссена. Он теперь знает, что его ждет, теперь он в курсе. Йенс ему нынче вечером все в точности обрисовал. Да, сегодня бы ты в Кюлькенварфе рот от удивления открыл.

Участковый инспектор: Хватит вам. Кончено и забыто.

Тиммсен: Э, лиха беда начало. Один раз случилось — и пойдет. Оно вроде как малярия. Брат вот мой так от нее и не избавился. Стоит только раз предсказать — все, значит, засело в тебе на целую жизнь. Хета Бантельман, бывало: сгорит у кого-нибудь дом, а она уже наперед знает, кто следующие погорельцы.

Художник *(почти невидимый из-за темноты и табачного дыма)*: Учитывая, какая у Йенса профессия, я думаю, ему это может пригодиться. Как-никак, а все-таки подспорье в работе.

Тиммсен: Он увидел Асмуса Асмуссена в надувной лодке. Лодка плыла, а рука у него свешивалась в воду.

Художник: Гм, да! И зачем его понесло в море? Не совался бы, жил бы себе на берегу, тихо, мирно.

Участковый инспектор *(раздраженно стукнув табакеркой по столу)*: На твоем месте я бы поостерегся. Такие речи к добру не приведут.

Художник *(непроницаемо)*: Но если ты можешь предвидеть и предсказывать, так это же сэкономит тебе массу труда по расследованию всяких дел. Я имел в виду только это и ничего другого.

Тиммсен *(примирительно):* Дитрих Грипп мне говорил, что это приходит не по желанию. Оно само накатывает. А уж когда накатит, вступит, тут все будущее перед тобой — как на ладони, словно видишь сверху долину под солнцем. После этого у него всегда все болело и усталь одолевала — до изнеможения. И еще в висках колотье.

Участковый инспектор *(опорожнив рюмку):* Не знаю, как у него, а у меня никакого колотья в висках нет, за это я вам ручаюсь, и хватит переливать из пустого в порожнее. Было и прошло.

Тиммсен: А глаза? Ты же говорил, у тебя глаза режет.

Художник: Это бывает, когда чересчур пристально вглядываешься.

Участковый инспектор *(встает, надевает портупею и, просунув большие пальцы под ремень, приближается к столу художника):* Можно узнать, что это у тебя в папке?

Художник *(беззаботно):* Я был на мысу. В домике. Смотрел закат. Настоящая драма. Красное и зеленое. Почти без переходов. Вам бы это тоже посмотреть не мешало.

Участковый инспектор *(показывая на папку):* Я спрашиваю, что у тебя там лежит.

Художник *(серьезно):* Я писал закат. Подрабатывал сделанное раньше.

Участковый инспектор *(повелительно):* Открой папку.

(Художник не двигается с места; сзади, заинтересовавшись, подходит Хиннерк Тиммсен.)

Участковый инспектор *(непреклонно):* Я имею право потребовать, чтоб ты открыл папку. И я этого требую.

Художник *(невозмутимо):* Никак не даются оттенки. Вместо оранжевого — коричневый. *(Медленно, почти торжественно открывает папку, бережно вынимает и кладет на стол несколько чистых листов.)* Все это еще слишком декоративно. Тождество — но слишком декоративное.

Тиммсен *(растерянно):* Я тут ничего не вижу. Делайте со мной что хотите, но я ничего не вижу.

Художник *(обращаясь ко мне):* А ты, Вит-Вит? Ты-то, по крайней мере, видишь, что это закат?

Я *(пожав плечами):* Не знаю. Пока что — нет.

Участковый инспектор *(берет листы в руки, осматривает их; разглядывает по одному на свет и швыряет всю пачку на стол):* Я не позволю себя дурачить.

Художник: А чего ты ожидал? Я же сказал тебе, что не могу оставить свое ремесло. Никто из нас не в силах оставить свое ремесло. Зримое вы мне запретили — я обратился к незримому. Вглядись в него как следует, в мой незримый закат с бушующим прибоем.

Участковый инспектор *(небрежно подняв один из белых листов к свету):* Придумал бы что-нибудь поостроумней, Макс.

Художник *(презрительно):* А ты погляди на него внимательней, ведь у тебя же глаз знатока. Провидца.

Участковый инспектор *(вспылив):* Я запрещаю тебе говорить со мной в таком тоне. Будь ты хоть трижды Нансен. Не больно-то о себе воображай.

Тиммсен: Ладно вам, не шумите, спокойней. Свои же люди, чего вам ругаться.

Участковый инспектор *(не переставая рассматривать белые листы на свет):* Эту бумагу... все эти листы я в силу данной мне власти изымаю.

Художник *(помрачнев):* Дело твое.

Участковый инспектор: Если ты настаиваешь, можешь получить квитанцию.

Художник: Да, настаиваю.

Участковый инспектор: Только сейчас я ее выписать не могу. Квитанционная книжка у меня в кабинете.

Художник: Что ж, значит, подожду.

Тиммсен *(потерянно)*: Ну и дела, Йенс! По мне, так это — просто чистая бумага. Конфисковать чистую бумагу!

Участковый инспектор: Это уж моя забота. *(Старательно сложив листы, вкладывает их в папку, закрывает ее и придвигает к себе.)*

Тиммсен *(художнику)*: Ты-то хоть скажи. Ты же до них не дотрагивался, до этих листов, а? Они же чисты и непорочны, как свежий снег.

Художник: Да, но там есть незримые изображения, ты же слышал. Очевидно, даже и они попали теперь под запрет.

Участковый инспектор: Не шути с огнем, Макс. Ты знаешь, я свой долг исполняю честно. Эти листы будут подвергнуты исследованию.

Художник *(сумрачно)*: Валяйте, исследуйте. Хоть под нож их пустите. Вам их не уничтожить. Новые времена — новые картины.

Участковый инспектор *(спокойно)*: Вынужден предупредить тебя, что твой тон недопустим. Это может иметь неприятные последствия уже для тебя лично.

Тиммсен: Да поговорите же вы друг с другом как люди!

Художник: Произвести обыск в чужой голове вы, слава богу, не в состоянии. То, что у меня тут, в котелке,— укрыто надежно. Конфисковать мысль вы бессильны.

Участковый инспектор *(обращаясь ко мне)*: Идем.

(Мы направляемся к двери.)

Художник: Извести меня, если что-нибудь обнаружишь. Вдруг бумага под твоим взглядом проявится и выступят краски!

(Участковый инспектор оборачивается, хочет что-то ответить, но пересиливает себя. Мы уходим.)

Я с удовольствием посидел бы еще в «Морских далях», выпил бы второй стакан лимонаду и послушал, как они спорят насчет белой и чистой, но, видно, не такой уж непорочной бумаги,— тем не менее я безропотно вышел вслед за отцом на улицу, и, пока он доставал велосипед из стойки, я держал в руках папку с белыми листами, а потом, сидя на багажнике, крепко прижимал ее к груди. В смутных вечерних сумерках под шелковым боковым ветерком мы съехали с дамбы, не проронив ни слова. Он ни разу не оглянулся на меня, и я имел полную возможность пустить вниз по склону дамбы если не все, то хоть часть листов из папки. Я представил себе луговину внизу, покрытую вразброс белыми квадратами бумаги, похожими на большие носовые платки, разложенные для просушки. Что подумал бы старик Хольмсен, увидев эти листы? Но я не открыл папки.

Неосвещенные, с круто вздымавшимися крышами, дремали в наползавших сумерках крестьянские усадьбы, окруженные живыми изгородями, где каждая ветвь была перекручена и согнута ветром. Не смущаясь расстояниями, дворовые псы делились друг с другом новостями. С моря доносился скрежет — словно где-то неподалеку вставал на якорь большой корабль.

— Что это за корабль? — спросил я отца в полной уверенности, что он тут же сообщит мне название или номер судна — так же, как он неожиданно назвал номер катера Асмуссена. Но, к моему разочарованию, отец оборвал меня:

— Не спрашивай, слышишь, не спрашивай меня сейчас ни о чем!

И все же я был убежден, что он каким-то тайным чутьем видит этот корабль и различает его название; как сейчас помню, именно тогда, по дороге домой, меня вдруг охватил страх: а что, если он увидит и узнает еще кое о чем,— и страх этот уже не отпускал меня, он держал меня

начеку, сделал осторожным, и, может быть, он жил во мне гораздо дольше, чем я хотел бы в этом признаться.

Поэтому мне хочется теперь облечь в слова все, что внушал мне тот дотоле неведомый страх, я должен сделать это, потому что ведь именно он вынудил меня отвести глаза от моей бескрылой мельницы. Почему я тогда старался не думать о своем тайничке наверху? Почему, когда мы поднялись на уровень Блекенварфа, я не оглянулся налево, в сторону усадьбы? Я запретил себе глядеть, запретил думать! Почему я изо всех сил пытался отделаться от невольно, назойливо возникавшего передо мной образа убогой, недоконченной ванной комнаты? Почему я избегал называть даже про себя то единственное, без конца вертевшееся у меня в голове имя?

Оглядываясь сейчас с должной трезвостью на тот памятный вечер, я вынужден — хочу я этого или нет — признать следующее: мой отец, инспектор Ругбюля, самого северного из полицейских участков Германии, получивший во время войны распоряжение, согласно которому художник Макс Людвиг Нансен лишался права заниматься живописью, а инспектору вменялось в обязанность надзирать за выполнением этого приказа,— мой отец, участковый инспектор Ругбюля, во время демонстрации диапозитивов на одном из вечеров Глюзерупского краеведческого общества обнаружил, что он наделен способностью ясновидения, встречающейся в наших краях не так-то уж редко — но и отнюдь не часто. Никаких признаков подобного дара у него до тех пор не наблюдалось. Наследственного предрасположения также не отмечено. Тем не менее указанная способность не только проявилась, но начиная с первого же момента повлекла за собой ряд немаловажных последствий.

7. Заминка

Шаги Йосвига, образы, вызываемые его шагами: вот он выходит из своей голой надзирательской берлоги, топ-топ-топ по расшатанным ступеням железной лестницы, ключи на его поясе болтаются и бренчат, а он — все дальше, топ-топ по ребристым кафельным плиткам строго разграфленного сплетения унылых коридоров, топ-топ, словно дни — это ломтики сушеных яблок, и он их нанизывает на нитку; вдруг — тишина: это он приник шпионящим взглядом к дверному глазку; и опять шарканье шагов, приближающихся из безнадежной дали, шарк-шарк по главному коридору, где висит доска объявлений; опять тишина: остановился почитать; и снова шарк-шарк, до угла, дочерна обмусоленного нашими плечами и боками; потом небольшая передышка, чтоб съесть завтрак, и опять шарк-шарк мимо окна, закрытого наглухо,— рука непроизвольно хватается за свисток на плетеном шнурке; и опять шарк-шарк: похоже, ему понадобится целых полдня, пока он, совсем уже выбившись из сил, отдыхая чуть ли не на каждом шагу, доберется до умывалки; отсюда — финишный рывок, несколько коротеньких отчаянных шажков, рука протягивается вперед, возбужденное звяканье ключей, бряк — упали, нет, не упали, это ключ громыхнул о дверь, первая, не очень удачная попытка, затем силовой прием — и замок сдался; все вроде бы как обычно.

Я ни разу не засекал точно, сколько времени уходит у него, чтобы дотопать от надзирательской до моей камеры, но, думаю, наверно, не меньше, чем тратил я, чтобы слегка простирнуть три пары носков, скрутить два десятка сигарет или спокойно, по-человечески съесть свой завтрак так, чтоб никто тебя не погонял. Йосвиг подходил все ближе, и в сердце разгоралось то жгучее нетерпение, с каким ожидаешь ме-

ленно выплывающий из-за горизонта корабль,— это чувство не покидало тебя ни на миг, стоило только отцу надзирателю выползти из своей далекой, оснащенной одним лишь календарем берлоги.

А он все шел и шел. Я успел причесаться, глядя в карманное зеркальце, проводить глазами буксирный караван, пробивавшийся сквозь аккуратные квадраты, на которые решетка перед моим окном расчертила Эльбу. Потом я некоторое время следил за полетом чаек: они спешили вниз по течению на какой-то свой очередной форум. Гудела пароходная сирена, взывая к помощи буксира. А Йосвиг все шел и шел: шарк-шарк. Принесет ли он мне чистые тетради? Разрешил ли директор Химпель выдать мне ручку и чернила для продолжения работы над штрафным сочинением? Я подставил руки под струю воды из крана. По суставам кистей резануло холодом, но надо было растереть и смыть несколько папиросных окурков. В угоду Йосвигу, дабы не испытывать его доброту, я расправил и пригладил одеяло на койке. Йосвиг неотвратимо приближался.

К какому выводу они пришли, просмотрев мою работу? Оправдала ли она в глазах Химпеля просьбу о выдаче мне дополнительной бумаги? В каком-то безотчетном порыве я поспешно натянул чистую форменную куртку, сменил шлепанцы на ботинки, достал из металлического шкафа свежий носовой платок. Приговор большого зеркала не был для меня неблагоприятен: пепельные волосы аккуратно причесаны; вихор на макушке приглажен; глаза — светлые, глубоко сидящие, как у Клааса; нос, правда, коротковат, с седловинкой; рот скроен без тонкостей; если по-честному — рот шире ворот, Пелле Кастнер это верно подметил; крепкий подбородок, зубы — не то чтобы очень, в общем все-таки выщербленные, наверняка наследие Шесселей; шея, пожалуй, длинноватая, но не цыплячья; щеки — вполне приличные. И это все — я. Ни дневные, ни ночные бдения над штрафнягой на мне не отразились. Впрочем, мое карманное зеркальце не совсем разделяло эту точку зрения: в противоположность стенному, оно нарисовало мне круги под глазами, да и вообще несколько исказило образ; вид у меня был какой-то помятый, лицо — переутомленное, даже раздраженное. Какому из двух зеркал поверит Йосвиг, взглянув на меня? Ну, давай же, Йосвиг, давай, шаркай веселей, не заходи зря в умывалку, чего там проверять, никто еще там не льет, это каплет из душа, ну, давай, финишируй, ведь я сгораю от нетерпения, пусть даже «сгораю от нетерпения» — это лишь затертое, ничего не выражающее словосочетание.

И, как всегда, я приготовился к встрече с ним, то есть стал почти вплотную к двери и впился глазами в замочную скважину, сквозь которую, тупо тыкаясь и не попадая в отверстие, пытался протолкнуться кончик ключа, но вот он повернулся, повторяя движение бородки в недрах замка — запор был ригельный, самый примитивный. То ли дело моя коллекция замков, мои уникальные ключи! Прикоснутся ли мои руки когда-нибудь снова к замку с обратной нажимной пружиной, к защелкам-ловушкам с буквенным шифром, к брамскому, чёббскому, йельскому замкам, к замку с секретом? А мои ключи? Французские, готические, в стиле барокко!

Наконец дверь отворилась.

Но Карл Йосвиг, наш отец надзиратель, не вошел в камеру, даже носа не показал, раздался только его голос. «Выходи, Зигги, выходи же!» Я последовал приглашению и удивился: отец надзиратель запер за мной опустевшую камеру. Может, он сделал это машинально, по навыку тридцатипятилетней службы? Или из предусмотрительности — чтобы в мое отсутствие никто не проявил излишнего интереса к помещению, где я писал свою штрафную работу?

— Директор ждет,— объявил он и предложил мне идти впереди—

мера предосторожности, к которой он прибегал только в первые недели моего заключения. Не столько оскорбленный, сколько озадаченный, я испытующе заглянул ему в лицо, и мне почудилось в нем скрытое недоверие, но вместе с тем что-то лихорадочно заискивающее; однако не успел я осведомиться у Йосвига о причине его неразговорчивости, как пожелтевший приплюснутый большой палец отца надзирателя описал полукруг и твердо указал в глубь коридора: тут уж мне оставалось лишь повиноваться.

Так мы и шли: я — впереди, он — сзади, до доски объявлений в главном коридоре, и шарканье его ног звучало как искаженное эхо моих шагов, а его старческая одышка — словно пародия на мое дыхание. И лишь поравнявшись с доской, я через плечо спросил:

— Разрешили?

— Прыткий какой,— недовольно буркнул он.— Дождаться не может!

Я пошел дальше, чувствуя затылком его неотступный взгляд, чувствуя, как деревенеет от этого взгляда мой шаг, у меня даже начало покалывать в позвоночнике, будто иголками. Но что мне оставалось делать? Что я мог придумать? Все мы отлично знали: чтобы на минуту расположить в свою пользу Йосвига, надо ловко на себя наклепать, и чем гнусней ты себя перед ним выставишь, тем с большей готовностью он возьмет тебя под свою защиту, а то и вовсе проникнется к тебе самыми нежными чувствами. Но какую напраслину мог я возвести на себя сейчас, чтобы вызвать его на разговор? Какой изобрести поклеп? Я вышагивал впереди отца надзирателя и пытался понять, что означало его появление без тетрадей, без чернил, без щепотки табаку, тем более что он даже не произнес обычного приветствия, а прямо приказал идти к директору. Плохи, видно, мои дела. Уж не вызвало ли у них возмущения то, что я написал? Не вздумали ли они, чего доброго, досрочно прервать урок немецкого, к которому сами меня принудили?

В его нелюдимой берлоге затренькал телефон. Я не прибавил шагу. Телефон звонил не переставая — шесть, восемь, десять раз. Я шагал в том же темпе, только скосил глаза вправо, предполагая, что сейчас он заденет меня плечом и прошмыгнет мимо, чтобы снять трубку, но жесткая форменная фуражка не рванулась сбоку в обгон, связка ключей не прозвенела мимо. Карл Йосвиг упрямо шел сзади. И лишь когда мы поравнялись с берлогой, он скомандовал:

— Стой! Ни с места!

Я остановился, как было велено, глядя прямо перед собой, сосредоточив все свое внимание на восьмой ступеньке железной лестницы.

Он приказал:

— Подожди здесь!

Я кивнул.

Он сказал:

— Сейчас вернусь.

Я кивнул снова. И снова скосив глаза, увидел, как он снял трубку, сдвинул фуражку на затылок и стал слушать, что ему говорят; при этом он перебирал ключи на своей связке, очевидно, пересчитывая их и высвобождая запутавшиеся. По выражению его лица невозможно было понять, о чем идет речь. Подобно моему отцу, он ограничивался короткими ответами и короткими встречными вопросами. И не выказывал ни радости, ни досады. Потом он положил трубку и поманил меня: входи, мол. Я вошел и чуть не задохнулся: мало того, что воздух был сперт, хоть топор вешай, там еще нестерпимо воняло давно протухшей, но почему-то так и не выброшенной копченой селедкой.

— Меня срочно вызвали,— сообщил Карл Йосвиг,— к нам поступают двое новичков. Надеюсь, дорогу в директорскую найдешь сам.

Я утвердительно кивнул, но с места не сдвинулся, хотя он махнул рукой, веля уходить: дескать, отчаливай.

— Ты что, позабыл дорогу? — взъелся он на меня.

Я медлил, в упор глядя ему в глаза, и, наконец, спросил, потупившись, чем я заслужил такую его суровость. Но он распахнул дверь и отрезал:

— Ты, твои дружки, все вы — только для вас и живешь, душу всю выкладываешь, идешь на все. А вы что делаете? Убирайся! Директор дожидается! — Он вытолкал меня из берлоги и запер дверь.

Поскольку он счел свои указания исчерпывающими и не нашел нужным объяснить мне перемену своих чувств, я двинулся дальше в корпус дирекции один, без него. На негнущихся ногах я спускался вниз по железной лестнице. В открытом для всех сквозняков вестибюле я ласково похлопал по мраморной плеши и легонько пощекотал ледяной подбородок сенатора Г.В.И.В.Л. Рибензама, который хотя и не сотворил нашего острова, но торжественно освятил его для теперешнего назначения. Давненько же я не здоровался со стариканом! Однажды я видел, как девяностовосьмилетняя сенаторская вдова нежно гладила мраморный бюст своего супруга, и с тех пор не мог пройти мимо, чтобы не похлопать сенатора по лысине. Навстречу мне не попалось ни единой живой души, я открыл ворота и вышел — впервые с того дня, как засел за штрафную работу.

Я услышал обращенный ко мне зов паровой сирены одного из баркасов. Неужели ко мне? Я испуганно обернулся и посмотрел туда, где стоял причальный понтон. К понтону пришвартовывался сверкающий латунью баркас из Гамбурга, битком набитый жаждущими деятельности психологами; они все без исключения были в плащах. В плащах коричневого и песочного цвета. На понтоне стоял доктор Альфред Тиде, заместитель Химпеля, и приветствовал психологов широким, всеохватывающим гостеприимным жестом, явно копируя отработанное движение химпелевской руки. Я невольно поискал глазами, куда бы драпануть отсюда, пока не поздно, ну хоть вон в те зеленые грядки нашего подсобного хозяйства. Однако необходимости удирать не было: доктор Тиде красовался на понтоне, посреди толпившихся вокруг него психологов и накачивал их своим ораторским оптимизмом. С берега, где уже опять стояли как штык щиты с предупреждениями, покосившиеся зимой под напором льда, дул свежий ветер, пригибая ивовые кусты. Воздух над Эльбой был прозрачен и чист, не замутнен ни испарениями, ни дымом, и оттого противоположный берег подступал ближе, а вода, обычно казавшаяся чуть ли не дегтярно-темной, теперь посветлела и была вся в бутылочно-зеленых и черновато-синих полосах, под которыми угадывались отмели и глубины. Отчаливало судно с поднятым вымпелом, вероятно направляясь к верфи, на приемку. Из мастерских бежали вагонетки, груженные штабелями оконных рам.

Я ни с кем не хотел встречаться, только жаждал поскорей выяснить, как обстоят мои дела, поэтому я пустился бегом к мастерским, обогнул их с тыла, укрывшись таким образом от ветра и от посторонних глаз, и, наконец, выбрался на дорожку, которая, петляя, вела к голубому корпусу дирекции. Одолев в два прыжка каменную лестницу, я потянул на себя лакированную дубовую дверь. Перевел дыхание. И пошел наверх, к кабинету директора. Я запасся целым арсеналом ответов: во всяком случае, я твердо знал, что́ отвечать, если мне будут задавать каверзные вопросы. Я вовсе не собирался покорно подчиниться приказу прекратить урок немецкого. Я решил сопротивляться. Я, можно сказать, готов был ринуться в бой за право продолжать свое штрафное сочинение.

Так я подошел к директорской двери. Прислушался — и уже под-

нял было палец, чтобы постучать. Но палец мой застыл в воздухе, на полпути к деревянной филенке: в кабинете вдруг грянула музыкальная буря; раздался громовой удар, подобный первому слову господа-создателя, и за ним — нарастающее, оглушительное форте: Химпель прямотаки крушил айсберги и дробил глетчеры, разламывал свирепыми пассажами ледяной покров горных рек; в общем, как я понял, он одним богатырским натиском разделался с зимой и отправил ее ко всем чертям, ну и все такое прочее; ему явно хотелось, чтобы еще контрастнее зазвучал плеск, шелест и даже, по-моему, любовный шепот весны. Мне кажется, это было ясно как дважды два: сначала он бегло набросал грозовое небо с противоборствующими в яростной схватке неистовыми силами, наглядно показав, что весне совсем не так просто пробиться сквозь этот хаос, грохот, смятение, враждебный мрак и победно поднять свое голубое знамя,— не знаю, сумел ли я выразить то, что хотел. Ну, а потом настало раздольное торжество весны с криками чаек и пароходными сиренами, с волнами, ласкающими прибрежный песок, с каким-то счастливым не то лепетом, не то бульканьем, словом, что-то в этом роде; я подумал, что, вероятно, хору наших островитян предстоит в ближайшем будущем выступить с исполнением этой новорожденной весенней поэмы, и даже наверняка предстоит, потому что уже пришло приглашение от северогерманского радио принять участие в передаче «Концерт в порту».

Все же я постучал. Но моего стука оказалось недостаточно, чтобы перекрыть грохот раскалывающихся ледников,— пришлось дожидаться, пока весна не победит окончательно. И тогда я постучал еще раз. Меня услышали. И пригласили войти. Директор Химпель, в спортивной куртке и бриджах, поднялся с вертящегося табурета у рояля, склонился над своей испятнанной нотной бумагой, воскликнул: «Пам-пам-пам!» — покачал с довольным видом головой и, протянув руку, шагнул ко мне. Рука у него была теплая и влажная.

— Кое-что придется еще почистить.— Он показал на что-то позади себя.

Взглянув мельком на его письменный стол, я убедился, что он прочел все мои тетради с сочинением: они лежали там стопкой; но заметил я и то, что он уже отключился от моего дела и не имел ни малейшего желания разводить со мной тары-бары: его тянуло к своим недозрелым весенним бурям. Он все же нагнулся за советом к своему календарю-памятке и только тут обнаружил, что это я — тот самый парень, кого он за непокладистость посадил в камеру под замок, тот самый, который показался ему человеком, не лишенным интереса; и он вторично приветствовал меня — уже из-под письменного стола,— поднял ладони и помахал ими на уровне глаз. Он предложил мне сесть. Но сам не сел, а, стоя в неудобной, напряженной позе, начал перелистывать мои тетради, и по его улыбке я догадался, что к нему возвращается воспоминание о прочитанном: он то недоверчиво пожимал плечами, то одобрительно кивал, то хмурился, будто его одолевали серьезные сомнения, по временам из его уст вырывалось многозначительное цоканье, а один раз он даже размахнулся хлопнуть себя по ляжке, но вместо этого угодил ладонью в отвисший напуск своих бриджей. Перелистав таким манером несколько тетрадей и прочитав про себя какие-то — видимо, заранее отмеченные — выдержки, он вспомнил, что́ ему было нужно, устремился к двери секретарской, распахнул ее и крикнул: «Сообщите в четырнадцатую!» — после чего закрыл дверь и на обратном пути к письменному столу подчеркнуто избегал встречаться со мной взглядом; я понял, что на разговор с ним с глазу на глаз рассчитывать не приходится.

Над столом, ни о чем не ведая, висел сухопарый, писанный маслом сенатор Рибензам и взирал из полумрака своей эпигонской светотени на

суда, подымавшиеся вверх по Эльбе откуда-то, может быть, из далекого Камеруна, и это, казалось, интересовало его куда больше, чем то, что происходило в кабинете директора Химпеля. Взывать к содействию сенатора было бесполезно. И я весь превратился в слух: высокие, на металлических набойках каблуки секретарши простучали по соседней комнате к двери, прозвучали звонкими молоточками по коридору, и голос ее шепнул условленный пароль в глубь четырнадцатой комнаты, после чего каблучки прощелкали обратно, но уже не в одиночестве, а в шумовом шлейфе множества других шагов. Дверь из секретарской в кабинет открылась, и у порога выстроилась ватага психологов. Я с облегчением установил, что их было всего пятеро. Они, как видно, принимали участие в международном конгрессе в Гамбурге, о чем свидетельствовал значок с фамилией, пришпиленный у каждого к отвороту пиджака. Без значка явился один Вольфганг Макенрот. Он сообщнически подмигнул мне. Его присутствие отнюдь не притупило моей бдительности, но — сам не знаю почему — я обрадовался, увидев его, и, не скрывая своих чувств, ответил на его приветствие. Директор тем временем здоровался с психологами за ручку, пыжился, слушая приветы, передаваемые от его коллег из Цюриха, Кливленда (штат Огайо), Стокгольма, после чего громко (пожалуй, чересчур) и взволнованно (тоже чересчур) произнес благодарственное слово, ухитрившись при этом так ловко разместить своих визитеров, что они окружили меня полукольцом. Что это он затевал? По его глазам, сколько я ни всматривался, ни черта нельзя было понять, что еще за номер собирались отмочить эти цирковые бриджи от педагогики. Демонстрацию результатов правильной дрессировки? Трюк с восстановлением психического равновесия? Головокружительный этюд акробатической психотренировки? Уж не вздумал ли он подбросить меня вверх, на трапецию своего честолюбия, чтобы я у всех на глазах проделал двойное с хвостиком сальто, а он воочию доказал бы, какой он великолепный ловитóр?

Но ничего этого директор Химпель не сделал. Он по-товарищески положил мне руку на плечо, попросил у меня разрешения вкратце обрисовать гостям мой случай и, заранее считая мое согласие полученным, разразился следующей речью.

— Это началось на уроке немецкого,— сказал он.— Тема называлась: «Радость исполненного долга». После урока,— сказал он,— господин Йепсен подал преподавателю тетрадку, в которой не написал ни единой фразы, но не потому, что ему не о чем было рассказать, а напротив: потому что, как объяснил он сам, рассказать надо было слишком многое. Парадоксальное торможение. Фобия Корсакова. Была дана штрафная работа: написать сочинение. С этой целью господину Йепсену было выделено уединенное помещение.— Химпель перечислил и прочие меры, принятые в отношении меня: запрет на посещения близких, освобождение от общих работ и все такое прочее, и охарактеризовал мою реакцию на принудительное задание: примиренная покорность, эйфория. Психологи слушали отнюдь не затаив дыхание, скорее — лениво. Тем не менее, когда директор Химпель сообщил, что над работой, которую мне дали в наказание, я сижу уже сто пять дней, визитеры навострили уши.

— Вот уже три с половиной месяца,— сказал Химпель,— наш господин Йепсен, которого вы здесь видите, трудится не покладая рук над своим сочинением. И дело тут вовсе не в недостатке прилежания. Вот,— он высоко поднял мои тетради,— убедительное доказательство того, что старательности господину Йепсену не занимать. Вы сами видите,— сказал он,— работа над сочинением приобрела опасные формы. Автора одолевает жажда точно называть имена. Точно называть действия. Гипермнезия.— В заключение он предложил мне поправить его, если у меня воз-

никло чувство, что, описывая мой случай, он, Химпель, допустил какие-то неточности. Я пожал плечами.

Посетитель из Кливленда (штат Огайо), мистер Бо́рис Цветков попросил у Химпеля разрешения взглянуть на мои тетради, пропустил веером — ш-ш-ш-р — края исписанных страниц под большим пальцем и счел, что он уже в курсе дела; столь же необыкновенные способности проникновения в существо вопроса и усвоения материала обнаружили некто Карл Фушар-младший из Цюриха и господин Ларс Петер Ларсен из Стокгольма; впрочем, двое последних все-таки заглянули в тетради, хотя оценивали их, главным образом, взвешивая на руке, в полной уверенности, что для научных выводов этого предостаточно. Один Вольфганг Макенрот не последовал примеру своих спутников. Он последним бережно принял мои тетради, любовно провел по ним ладонью и положил на письменный стол. Я облегченно вздохнул, думая, что спектакль, разыгранный за мой счет, слава богу, окончился, я даже переступил с ноги на ногу, но тут директор Химпель вдруг подошел прямо ко мне. Он бросил на психологов красноречивый взгляд, призывая к максимальному вниманию, ибо им надлежало принять к сведению то, что сейчас произойдет; затем он повернулся ко мне и объявил, что выполненное мною штрафное сочинение не только удовлетворило его, но и далеко превзошло его ожидания. И он позволяет мне закончить на этом урок немецкого. Как он сам, так и доктор Корбьюн не имеют ко мне больше никаких претензий. Словом, он предложил мне вернуться в коллектив и занять свое место в библиотеке.

— Ты,— он так буквально и выразился,— пришел к пониманию того, что сочинения писать нужно, а ведь именно этого мы и хотели добиться, мы вовсе не стремились наказать тебя.— И будто желая сделать мне подарок от себя лично, он добавил: — Тем временем и весна наступила.

Последнее заявление он мог бы спокойно оставить при себе; кто-кто, а он-то должен был знать: для нас, загнанных на остров, что весна, что не весна — все едино. В общем, я удивленно вытаращил на него глаза. На такое решение я не рассчитывал.

— Ну как? — спросил он.— Разве тебя не радует перспектива закончить завтра штрафную работу? Отпраздновать встречу с друзьями? Ну?

— Я еще не закончил свою работу,— возразил я.

— Это неважно,— сказал он,— достаточно того, что ты уже сделал, заканчивать не обязательно.

— Если не закончить,— опять возразил я,— то от написанного никакого толку не будет.— Я был в этом твердо убежден.

Мой ответ ошеломил Химпеля. Он попросил меня объяснить ему и гостям, почему для меня так важно довести до конца штрафное сочинение — ведь мне придется в этом случае отказаться от коллектива, товарищей, от весеннего солнца и библиотеки! Я взглянул сквозь широкое угловое окно на Эльбу и поначалу не увидел ничего интересного, но внимательней оглядев наш берег, я заметил выплывавшую из зарослей ивняка серебристо-серую байдарку с двумя гребцами, которые, однако, не гребли и не управляли своей лодкой, хотя она быстро шла вперед, наискосок по течению, все вперед и вперед, причем задний гребец обхватил переднего, опрокинул его навзничь и, несмотря на все неудобство такой позы, буквально присосался к его лицу — ну и все такое прочее, а весла раскачивались, погружались в воду, но, как ни странно, еще держались.

— Итак, почему же? — спросил директор Химпель.— Почему?

И я объяснил:

— Радость исполненного долга представляется мне радостью лишь во всем ее объеме, когда она исчерпана до конца.

— А что, если ее исчерпать невозможно,— спросил он, взглядом призывая психологов к вниманию,— что, если радость исполненного долга вообще бесконечна?

— Тем хуже,— констатировал я,— что ж, тем хуже.

Я чувствовал: они что-то замыслили против меня, они хотят что-то из меня выудить, но я не понимал, что именно. Те, на байдарке, все еще неслись вперед, судорожно впившись ртами друг в друга, они летели вниз по реке, и, как на грех, ни одного суденышка не попалось им навстречу — только тогда они, наверно, оторвались бы друг от друга. Одно весло у них еще было цело.

Внезапно Карл Фушар-младший спросил:

— Собственно, кому ты все это рассказываешь?

— Себе,— ответил я.

— Чтобы облегчить душу? — поинтересовался он.

— Да,— ответил я,— чтобы облегчить душу.

Швед отмалчивался, только время от времени его глаза метали в меня злые молнии, видимо долженствовавшие сразить меня наповал. Американец Борис Цветков ужасно обрадовался, когда на его вопрос, не возникало ли у меня в процессе работы над штрафным сочинением чувства, будто я стою в воде, или иду по воде вброд, или плыву в совершенно прозрачной воде, я категорически ответил — нет. Какой-то ученый муж, бычьей стати, судя по акценту — голландец, фамилию мне установить не удалось, потому что опознавательный значок был у него присобачен вверх ногами,— поразил меня желанием узнать сперва мой возраст, затем — размер обуви, а когда я сообщил ему и то и другое, он захотел выяснить, не страдал ли я во время работы приступами потения и страха; мне жаль было отпустить беднягу с пустыми руками, и я признался в приступах страха. Макенрот не задал мне ни одного вопроса, иногда он даже подбадривал меня улыбкой и от этого становился еще симпатичнее. По-видимому, вся эта международная братия устроила мне что-то вроде экзамена, однако не сочла меня объектом, достойным широкой или хотя бы узкой дискуссии, и потому меня быстро оставили в покое, отказавшись от дальнейшего обследования.

Такого оборота дела директор Химпель явно не ожидал; он-то, конечно, жаждал опроса поосновательней, повъедливей, чтобы спрашивавшие забирали поглубже, в печенки залезали, чтоб спор был если не жаркий, то хотя бы оживленный. Но затея его сорвалась, ему ничего не оставалось, как заняться мной самому, один на один. Я мельком взглянул за окно в поисках моих спортсменов, но они, должно быть, перевернулись и пошли ко дну,— лишь Эльба все так же катила свои воды, пустынная и безгрешная.

— Ну, Зигги,— начал Химпель,— давай попробуем прийти к какому-то решению, так дальше продолжаться не может. Штрафные работы,— продолжал он,— дело обычное, они практикуются всюду. У нас на острове штрафные работы зарекомендовали себя в качестве воспитательной меры наилучшим образом. Но до известных пределов все — даже и штрафная работа. Сто пять дней — этого более чем достаточно. С сегодняшнего числа наказание отменяется.— Он протянул мне свою понаторевшую в приветствиях руку, дабы скрепить тем самым окончание моего урока немецкого, но я отказался ударить по рукам. Я запротестовал. Я стал просить о продлении урока. Я обещал никогда больше не совершать никаких проступков, лишь бы только он позволил мне снова засесть за штрафную работу. Помнится, я даже взывал к его великодушию. Но все мои протесты, обещания, просьбы не достигали цели. Как же мне все-таки удалось его уломать? Очень просто. Я напомнил ему наш уговор и процитировал данное им обещание, что срок окончания штрафной работы устанавливаю я сам.

— Разве вы не говорили, что я могу работать сколько угодно?

С помощью этой цитаты мне удалось убедить его если не прин-

ципе, то во всяком случае настолько, чтобы получить временное согласие продолжить мой труд.

— Хорошо, хорошо,— произнес он с кротким смирением,— хорошо, пока что — продолжай.

Он подошел к столу и вручил мне мои тетрадки.

При этом он испытующе взглянул на лица психологов, но не прочтя на них ни тени сомнения, отпустил меня со словами:

— Обратную дорогу ты ведь и сам найдешь? Чистая тетрадь тебе будет выдана, чернила тоже.

С чувством некоторого облегчения, хотя мне было порядком не по себе, я протиснулся сквозь частокол визитеров, постаравшись при этом пройти чуть не впритирку к Макенроту. Он подмигнул мне. И мне показалось, что взгляд его выражает одобрение. Но глядя с самым невинным видом на меня, пониже, на уровне кармана моей куртки, он действовал далеко не столь уж невинно: его тонкие пальцы чутко, легчайшим прикосновением и прямо-таки с профессиональной сноровкой расстегнули вышеупомянутый карман и засунули что-то внутрь, в самую глубь, понадежней, затем по мере возможности пригладили карман снаружи и мгновенно отпрянули — и все это за какую-то долю секунды, почти мимолетно, так что я едва успел что-либо заметить, но, должно быть, это все-таки был не сон. Без преувеличения могу сказать, что проделать такой фокус у нас на острове мог бы только Оле Плёц, карманник-виртуоз.

В дверях я еще раз обернулся, чтобы наскоро попрощаться с ученым собранием и тщательно прощупать взглядом лицо Макенрота, но оно ни малейшей чертой не выдавало того, что произошло,— передо мной была маска безразличия. Он стоял с таким видом, который без слов убеждал вас: «Я вне подозрений».

Только очутившись за дверью, в коридоре, я полез в карман, чтобы узнать, какие же сокровища сунул мне тайком юный психолог. Сокровищ было негусто: я нащупал несколько сложенных и соединенных скрепкой листков бумаги; помимо этого я с удовлетворением обнаружил плоскую пачку сигарет. Я поспешил в уборную. Там я засунул сигареты в правый носок; а исписанные листочки согнул и на манер краги наложил на левую голень, подтянул носок, основательно закрепил его резиновой подвязкой и бережно опустил штанину. Потом вымыл руки, напился воды и смочил лоб. Все окна были открыты, и весенний воздух — вероятно, с благословения Химпеля — смягчал до одури въедливый аммиачный запах. Внизу, во дворе кто-то насвистывал «Rock around the Clock» [1] в довольно медленном темпе; чтобы не слышать этой профанации, я спустил воду во всех трех кабинах и похоронил свист в ее шумно хлынувших каскадах. Затем я вышел в коридор, немного потолкался у дверей Химпеля, но ничего не услышав, повернул к лестнице и направился вниз, на склад.

Склад канцелярских принадлежностей расположен в нижнем этаже здания дирекции, около библиотеки; оба помещения связаны между собой, и оба вида работы — выдача книг и выдача тетрадок, чернил и прочего — возложены на одного человека. Поэтому я заранее знал, кто появится на мой стук, кто, злобно усмехнувшись и непременно что-нибудь жуя, спросит: «Ну, как? Порядок?» Он тут среди них — старший. И каждый из нас вынужден не только добиваться его дружбы, но и поддерживать ее регулярными подачками. Он проторчал на острове целых пять с половиной лет и уже в силу одного этого требует для себя особых прав; попробуй-ка кто-нибудь не отдать ему свой десерт, когда он, наш островной деспот, требует дани и кидает что-нибудь вроде: «Эй, Зигги! Твой

[1] «Пляши от зари до зари» *(англ.)*.

пудинг так и рвется ко мне в рот, помоги-ка ему, бедняжке, найти дорогу!» Когда он подходит к тебе и ты видишь его тусклые волосенки на голове, его мясистые губы, или когда на уроке немецкого он начинает готовиться к очередному припадку, валится на пол и корчится, весь сотрясаемый судорогами, ты понимаешь, что от этого парня можно ждать всего, но уж во всяком случае не того вдохновения, какое овладевает им, стоит ему заметить в женской руке обыкновенную сумочку,— тут он вдруг обнаруживает весьма далеко идущие способности, такие, как, скажем, умение определить снаружи, на глаз ее содержимое. Я, правда, считаю льстивой трепотней разговоры о том, что он может открыть любую сумочку одним лишь поглаживанием, но говорят, будто каким-то двум нашим ребятам он это даже продемонстрировал.

В общем, Оле Плёц стал моим преемником в библиотеке, и теперь он, как раньше я, обязан был выдавать канцпринадлежности. Он вышел на мой стук, открыл верхнюю половину двери, ухмыльнулся, выдвинул доску и, превратив нижнюю половину двери в подобие прилавка, облокотился на него, не спеша поднял голову и спросил:

— Ну как? Порядок?

Я ответил, что да, прислушался, сунул руку под штанину и, все так же продолжая прислушиваться, вытащил пачку сигарет, достал три штуки и положил Оле на его неизменно раскрытую ладонь; я уже собрался было спрятать пачку обратно, но, видно, не учел, насколько развито у Оле чувство справедливости: он очень элегантно взял пачку у меня из рук, в один миг сосчитал сигареты, установил, что недополучил три штуки, молча угостился и протянул мне остаток, после чего поблагодарил меня, подняв ко лбу палец.

— Чем могу быть полезен? — поинтересовался он, продолжая жевать, и я увидел, что жует он пуговицу, настоящую роговую пуговицу, если не ошибаюсь, от зимнего пальто. Я попросил тетрадь без линеек и бутылочку чернил, потом поправился и попросил две тетради, на что Оле заметил: — Вот что, ты сперва подумай, а потом уж спрашивай, что тебе нужно. Сегодня мы щедры, по мне, так забирай сегодня хоть пять тетрадей. По мне, так хоть всю эту дрянь в придачу забери. Ты всё равно уже никого не удивишь.

— Они засадили меня за штрафнягу,— начал я оправдываться,— вы же знаете.

— Да,— ответил он,— это мы знаем, но покуда у нас еще ни разу не было, чтоб штрафняга доставляла кому-нибудь такое удовольствие, как тебе.

— Я же не доносы пишу,— оборонялся я.

— У нас тут, за решеткой, не очень-то любят таких, как ты. Но сегодня мы тебя прощаем. Сегодня мы готовы простить каждого.

— Предвидятся события? — в свою очередь поинтересовался я.

— Какие могут быть события? — ухмыльнулся он.— Так, небольшой переезд, смена квартиры. Захотелось другого воздуха. Человек — существо самостоятельное, это я прочитал в одной книге; а когда взрослое, самостоятельное существо добровольно покидает какое-нибудь место, это говорит об его критическом взгляде на вещи и так далее и тому подобное.

— Вы хотите драпануть? — спросил я.

— Мы рассчитываем, что и ты присоединишься,— тихо произнес он, прислушиваясь к шагам внизу, потом схватил меня за грудки и через импровизированный прилавок притянул к себе.— Сегодня вечером в одиннадцать,— прошептал он,— мы уже обо всем договорились, нас шестеро.

Я осведомился, где они раздобыли лодку, но он пренебрежительно заявил, что лодка нужна одним только колунам, не умеющим плавать.

Я спросил его, знает ли он опасные стремнины на Эльбе,— он только отмахнулся: в часы прилива хорошему пловцу ничего не страшно. Карл Йосвиг не помешает — о чем тут говорить, раз его, нашего отца надзирателя, вызвался обезвредить сам Эдди Зиллус — Эдди, который еще на заре своей юности заслужил звание непревзойденного мастера среди дзюдоистов северо-западной Германии.

Мне хотелось уточнить, какие меры приняты на тот случай, если благоприятное течение действительно вынесет нас на противоположный берег у Бланкенезе; Оле резко оттолкнул меня, оглядел злым, подозрительным взглядом, но не обругал ни слизняком, ни фраером, а взял и эдак небрежно закурил сигарету. Сделав несколько затяжек, он ее придавил, направился к полкам, вынул из стопки три тетради и швырнул их мне на прилавок. Потом он выгреб из картонной коробки маленькую граненую бутылочку чернил и швырнул ее к тетрадям, потом швырнул мне под нос расходную книгу и ткнул своим сверхчувствительным указательным пальцем в графу, где мне надлежало расписаться: Оле Плёц не мог бы яснее дать понять, что он поставил на мне крест.

Но решиться на такое немое, враждебное прощание даже в моем теперешнем положении у меня не хватило духу, необходимо было пойти на уступки, найти формулу примирения (а вдруг еще придется встретиться снова!), и я спросил:

— А что будет потом? Есть у вас какой-нибудь план?

Он облизнул свои мясистые губы, откинул кверху подобие прилавка и открыл нижнюю половину двери.

— К сестре двинем, к моей,— сказал он,— отсидимся у сестры: ее муж уходит в море.

— Тогда — верняк. Главное, чтоб было у кого переждать первое время,— подтвердил я.

— Ты,— вдруг насторожился он,— конечно, с нами? Ты, конечно, сам понимаешь, что друзьям не изменяют? — Он кинул зоркий взгляд вниз, в коридор.— Так, значит, в одиннадцать! — отрубил он.— Тебе даже дверь не понадобится открывать, мы придем за тобой.

Интересно, какое впечатление я производил на него в эту минуту? Я стоял перед ним, терзаемый нерешительностью, желая одного, сознавая, что вынужден делать другое, чувствуя, что долг обязывает меня к тому-то, а обстоятельства к чему-то иному. С одной стороны, мне рисовался наш коллективный побег: мы связываем Йосвига, мчимся, пригнувшись, по коридорам, к выходу, напряженно вслушиваемся, притаясь за стеной мастерских, потом — короткими перебежками — до берегового ивняка, внезапный лай сторожевого пса, но не успевает он раздаться, как Филипп Нефф уже приканчивает его, в буквальном смысле слова; шлепаем по мелководью, осторожно ступая по дну; добираемся до стремнины — готово! — пускаемся бесшумно вплавь, все разом, и свет луны ударяет в лица всем шестерым, и все шесть лиц сливаются с расплавленной полосой лунного серебра, шесть крохотных шарообразных, невиданных буйков плывут через Эльбу, подгоняемые ветром, наискось против течения, вперед, вперед; от холодной воды режет кожу; чей-то вскрик, высоко вскинутые руки,— нет, это не вскрик, это из тумана вспыхнули огни, все ближе, ближе, желанные, благословенные огни Бланкенезе, вот уже тускло забелел береговой песок, первым разглядел его издали Филипп Нефф, но сам уже дотянуть не смог, а потом — шесть фигур гуськом выбираются из воды на берег, постепенно вырастая,— впечатление такое, будто они не переплыли, а так вот и прошли через всю Эльбу по дну.

Это — с одной стороны. И нельзя не признать: возможности были многообещающие, я увидел мои исписанные тетради, взвесил их на руке, как их взвешивали психологи, и под злобным взглядом Оле стал думать

о теме моего сочинения, которая, как знать, возможно, даже нарочно была изобретена Корбьюном специально для меня. Мне пришли на ум первые радости исполненного долга, а также мысль о долге, до конца не выполненном, мысль, что мой долг — размотать весь клубок до конца, до конца раскрыть свою душу. И что же, бросить все на середине? Инспектор самого северного полицейского участка Германии, художник, мой брат Клаас, Асмус Асмуссен, Ютта — неужели я лишу их возможности высказаться, отниму у них право на самозащиту? Опустить занавес? Позволить упрямой тьме воцариться над моими торфяными равнинами? Остановиться на предыстории и поставить точку? Имел ли я право по своей воле отринуть все то, что отнюдь не по моей воле просилось на бумагу? Взывая со стольких страниц к памяти, разве не был я теперь обязан дождаться отклика?

— Нет, Оле,— сказал я,— ничего не выйдет. Мне очень жаль, но ничего не выйдет. Я бы и рад с вами, но как мне оставить на произвол судьбы мое сочинение? Нет, пока что — не получится.

Он опять захлопнул нижнюю половину двери и кинул мне презрительно:

— Ну и наглотался же ты этих радостей исполненного долга. Смотри не подавись.

— Постарайся меня понять,— взмолился я.

— Забирай свои тетрадки и проваливай,— отрезал он.

— Нет, ты все-таки постарайся разобраться, Оле,— упорствовал я.

— Разобраться? — осклабился он, не скрывая отвращения.— В чем тут еще разбираться, когда человек по своей воле влез в дерьмо и не думает вылезать! Забирай свои тетради, сопляк, и топай отсюда.

— Потерпите немного,— просил я его,— куда вам торопиться, чуть попозже я б двинул с вами.

— Мы договорились на сегодня вечером,— оборвал меня Оле.

— Нет, так быстро мне не кончить,— пожалел я и добавил: — Будьте поосторожней с Йосвигом, по-моему, он что-то пронюхал, уж очень он сегодня из себя выходит.

— А это наша забота,— отрубил Оле и взглядом велел мне отойти, чтобы он мог закрыть и верхнюю половину двери. Но мне не хотелось ссориться, и я было перевел разговор на библиотеку, однако Оле Плёц не стал слушать меня: он запер дверь изнутри, и свои последние слова я произнес, уже обращаясь к табличке «Выдача канцелярских принадлежностей». Сражение было окончено, но кто вышел победителем?

— Желаю успеха,— сказал я табличке,— желаю вам сегодня вечером удачи!

Снаружи, на песчаном плацу веяло свежим, чистым ветерком, в бледно-голубом небе светило теплое солнышко,— словом, гамбургская весна чувствовалась во всем. Поросль капустного молодняка уже требовала поливки. Плакучие ивы, неустанно подмываемые течением, еще не были по-летнему облеплены скворцами. Кочанный и листовой салаты обещали хороший урожай. Психологи косяками разгуливали в плащах нараспашку. На огороде и в мастерских — сегодня двери там стояли настежь — везде и повсюду моих товарищей заставляли в принудительном порядке познавать радость труда; а рядом, покуривая и томясь от скуки, стояли наши надзиратели.

Да, весна-то весна, но совсем не та, о которой возвестил мне Химпель... Внезапно спохватившись, я побежал. Я бежал с тетрадями под мышкой, крепко зажав в руке чернила. Само собой, кое-кто из надзирателей подозрительно посмотрел мне вслед, но убедившись, что я навострился не к берегу, а в надежные объятия жилого корпуса, они не приняли против меня никаких мер. Последуй же они за мной, им и вовсе пришлось бы пожалеть о своем опрометчивом рвении: они были бы весьма

озадачены, увидев, как этот подросток в робе трудновоспитуемых рысьими прыжками взлетел вверх по каменной лестнице, нерешительно остановился перед пустой надзирательской, прислушиваясь, не раздадутся ли где-нибудь в коридоре шаги, и, наконец, нетерпеливо позвал корпусного надзирателя, чтобы тот посадил его под замок; а потом они стали бы свидетелями того, как этот паренек, которого твердо решили перевоспитать, вошел в безлюдную надзирательскую и стал — невинная душа! — разыскивать ключ, а когда не нашел его, уселся на замызганный вращающийся стул — ждать.

Я ждал Карла Йосвига. Стремясь скоротать время, я обшарил весь письменный стол и, конечно, ничего там не нашел, кроме пятидесяти биллионов старыми, инфляционными деньгами: отец надзиратель коллекционировал обесцененные бумажные деньги. Еще я обнаружил бутерброд с сыром, этакую изогнувшуюся дугой окаменелость, провалявшуюся в забвении несколько лет. Развлечения ради я принялся изучать список основных телефонов: западное крыло, восточное крыло, директор Химпель, канцелярия, склад, охрана. Интересно, ударят ли охранники сегодня ночью в колокол, оповещая о тревоге? Мастерские I—IV, читал я, садоводство, хозяйственная часть, больница, кухня.

Карл Йосвиг как сквозь землю провалился. Я повесил список телефонов на место, снял календарь и уже собрался заняться чтением памятных изречений, как вдруг, перелистывая календарь от конца к началу — от зимы и осени к весне и лету,— совершенно обалдел при виде первого рисунка: по щиколотку в воде стоял великан и своим потрясающе мощным краном орошал некий остров. Я перевернул страницу; следующий день был тоже отмечен грубым, оскорбляющим чувствительную душу — скажем, душу меломана — рисунком: из энергично выставленного зада летели в воздух хлипкие, какие-то рахитичные ноты, а под рисунком гротесковым шрифтом было начертано: «Поносный концерт № 1 Химпеля». Ошарашенный, я заглянул в следующий день — субботу: дымовая труба, наклонясь, с ухмылочкой, засматривала в обросшие мхом, разинутые складские ворота. Я листал и листал, не пропуская ни одного дня, и каждый из них был замаран каким-нибудь рисунком, озлобленным изречением, похабным приветствием; весь месяц был испоганен, загажен скотскими картинками, оскорбляющими нравственное чувство или как это там говорится,— в общем, нашпигован графическими пакостями, на которые стыдно смотреть. Характер линии и штриховки выдавал авторство Оле Плёца. Мне не понадобилось больших усилий, чтобы это установить. Как нетрудно было догадаться, Плёц оставлял свои шедевры надзирателям в качестве сувенира. Получил свою долю и Карл Йосвиг.

Признаюсь, я испугался, перелистывая этот изгаженный, пусть даже и талантливо изгаженный календарь. Поспешив убедиться, что за мной никто не подглядывает, я повесил календарь на стенку, как он висел раньше. Сумеет ли Оле одолеть Эльбу? Смогут ли одолеть Эльбу остальные ребята? Сколько я уж наслышался таких историй! Они невольно врезались мне в память, и я хорошо усвоил, что все они, эти истории, плохо начинались и плохо кончались — без исключения.

А Карл Йосвиг все не шел. Я вытащил сигарету, но тут же спрятал ее обратно, потому что в застекленной берлоге не было вытяжки. Тогда я выудил из другой штанины свернутые листки Макенрота, разгладил их, поискал, нет ли там какой-нибудь важной для меня вести; кроме того, мне было интересно, как он меня титулует: многоуважаемый господин Йепсен, милый Зигги или интимно, но в то же время сохраняя дистанцию,— дорогой Зигги Йепсен. Однако ни известия, ни обращения не было. Он подсунул мне нечто иное, небольшой набросок, часть своей будущей научной работы — он это специально оговаривал. Заглавие,

во всяком случае, видимо, было выбрано уже окончательно и даже подчеркнуто: «Искусство и преступность. На примере дела Зигги Й.» Прочесть? Или не стоит? У меня было такое чувство, будто я козявка, которую разглядывают в лупу.

«А. Положительные влияния. I. Художник Людвиг Нансен (краткая характеристика)».

Какой смысл читать дальше?

«Поскольку художник Макс Людвиг Нансен оказывал не только активное, но и пассивное влияние на интересующее нас лицо,— писал Вольфганг Макенрот,— причем влияние это бесспорно было сильнее воздействия школы и родительского дома, нам представляется необходимым сообщить здесь некоторые предварительные данные из биографии и о творчестве вышеупомянутого художника: лишь тогда мы сможем правильно понять ситуацию, в которой очутился исследуемый нами субъект. Сведения почерпнуты из автобиографии Нансена «Ненасытность зрения» (Цюрих, 1952), из книги «Глазами друзей» (Гамбург, 1955), а также из эссе Тео Бусбека «Язык красок» (Гамбург, 1951). Данные эти если не прямо, то косвенно позволяют нам уяснить себе описываемые ниже взаимоотношения между исследуемым индивидом и художником».

Я поднял голову, прислушался и торопливо закурил сигарету. Меня охватила смутная тревога, горячий обруч сжал мне виски, правая нога начала неизвестно почему дрожать. «Исследуемый индивид». Надо же! Он что, волна, а я ему — лодка, чтобы швырять меня туда и сюда? «Язык красок» был издан только в 1952 году — не мешало бы ему знать.

«Макс Людвиг Нансен родился в семье фрисландского крестьянина в Глюзерупе,— писал Вольфганг Макенрот,— в той самой местности, которую он впоследствии открыл как художник и чью неповторимость выразил на языке живописи .. Первые его полотна были отклонены руководителями тогдашних выставок, в Академию художеств его не приняли, но это не обескуражило молодого живописца, он был уверен в себе и своем призвании...

Как-то на морской прогулке он встретился с певицей Дитте Гозебрух, которая позднее стала спутницей его жизни и прошла с ним рука об руку сквозь годы нужды и безвестности.

Когда вспыхнула первая мировая война, Нансен записался добровольцем, но был по состоянию здоровья освобожден от военной службы... Именно в эту пору был создан цикл «Фома Неверующий посещает Хузум»...

На одной из зимних выставок в Мюнхене были показаны его «Картины уборки урожая на севере», в Карлсруэ выставочное жюри включило в экспозицию цикл «Осень на северогерманском побережье»... В 1928 году Гёттингенский университет присудил художнику степень доктора honoris causa; в том же году Музей современного искусства в Нью-Йорке приобрел его картину «Восстание подсолнухов»...

Приобретя Блекенварф, супруги почти не покидали сельского уединения. Нансен стал, по словам фон дер Гольца, «градоненавистником», он называл города скопищами «желтого тлена и бесплодных умствований»... События 1933 года вначале у художника встретили одобрение, но годом позже он отказался от поста руководителя Государственной художественной школы; телеграмма с его отказом стала предметом оживленных комментариев в художественных кругах; она гласила: «Благодарю почетное предложение тчк страдаю цветовой аллергией тчк согласно врачебному заключению раздра-

жителем является коричневый цвет тчк глубоко сожалею тчк преданный художник Нансен». Вскоре после этого он был лишен членства в Прусской академии художеств, а также исключен из Государственной палаты изобразительных искусств. Под впечатлением конфискации более чем восьмисот его картин, ранее приобретенных немецкими музеями, Макс Людвиг Нансен порвал с национал-социалистской партией. Совместно с Тео Бусбеком он опубликовал заявление «Цвет и оппозиция». Его вызвали в Берлин для объяснений, но он не поехал, ссылаясь на занятость, вызванную необходимостью написать заново хотя бы часть конфискованных картин. По словам фон дер Гольца, в последние месяцы перед войной было создано несколько картин, которыми «художник неопровержимо доказал, что большое искусство, помимо всего прочего, мстит миру, удостаивая бессмертием то, что ему кажется достойным презрения».

Тут — тут я вдруг почувствовал на себе чей-то взгляд, тяжелый и вместе с тем буравящий, кто-то смотрел на меня из коридора. Однако я не сразу поднял глаза: я со спокойным видом сложил листки Макенрота и сунул их в тетрадь, потом взял другую тетрадь, раскрыл ее, словно собираясь продолжать чтение, и только после этого поднял голову. В коридоре стоял Йосвиг. Я предупредительно улыбнулся ему. Но он не подошел ко мне. Он все так же стоял в коридоре, плечи у него были опущены, руки висели плетьми — похоронная фигура, шимпанзе в мундире. А эта тоскливо склоненная голова, эта мука во взоре! Я собрал свои тетради, вышел к нему и, не дожидаясь, пока он откроет рот, сказал:

— Мне разрешили! Они проявили понимание: я могу продолжать штрафную работу. Но запереть сам себя я, к сожалению, не мог.

— Иуда,— процедил он сквозь зубы.— Такой сопляк, а уже иуда!

Я показал ему чистые тетради и чернильницу:

— На ближайшие недели я имею право.

Он смотрел на меня и молчал. Потом он вдруг показал пальцем на мою штанину:

— Сигареты, ну, живо! А теперь, марш! — скомандовал он, едва я передал ему пачку.— Будь спокоен, мешать тебе больше не будет никто!

8. Портрет

Пришло время рассказать о тебе, человек в красном плаще. Наконец-то ты сможешь сделать свою стойку на руках посреди пустынного пляжа, даже можешь сплясать все так же, вверх ногами, перед моим братом Клаасом, который случайно, или совсем не случайно, оказался рядом. Настал час спросить тебя — если позволишь,— почему от этой картины веет не весельем, а бело-зеленым, переливчатым страхом. Я вижу твое давно знакомое лицо, старый пройдоха, ну что ж, дошла очередь и до тебя, так молви же свое веское слово. Я догадываюсь, что из-за тебя был нарушен строжайший приказ о затемнении. Из-за тебя, ибо именно ты не удовлетворял Макса Людвига Нансена, именно тебя он пытался довести до кондиции яростными ударами кисти. Да, все из-за тебя, ибо он излишне торопился придать тебе сходство с тем, что ты есть, и утром и вечером ты был таким, как ты есть на самом деле, и это привело к тому, что, обходя дом снаружи, художник не заметил полоски света, пробивавшейся из-под светомаскировочной шторы. В общем, он был чересчур занят тобой, все переписывал и подправлял тебя, вот и проглядел, что одна штора развернулась не до конца и висела наподобие защемленного паруса, пропуская свет, рабочий свет из его мастерской.

Так вот, нежданно-негаданно и затеплился светлый луч над погруженной во тьму равниной между Ругбюлем и Глюзерупом. Он шел со стороны Блекенварфа и был неподвижен, не гас через определенные промежутки времени, не перемещался, не менял направления — он просто вонзался длинным клинком во мрак ветреного осеннего вечера, и отлогий холм, на котором стояла усадьба Блекенварф, походил на корабль, бросивший якорь посреди равнины. На земле под косматыми облаками. Под защитою дамбы.

Впервые за долгие годы — я это хорошо знаю — луч света прорезал темноту над нашими торфяниками, ощупал наши каналы и дренажные рвы. Но люди, увидев свет, лишь испуганно спрашивали себя: какого врага привлечет он? Кто первым обнаружит луч, падающий под углом 170°, произведет расчет и примет меры? Сторожевые корабли в Северном море? Диверсанты? Или «бленхеймы»?

Однако раньше всех кораблей, диверсантов и бомбардировщиков «бленхейм» недозволенный свет засек участковый инспектор Ругбюля,— засек и тотчас пустился в путь, ибо долг службы обязывал его следить за тем, чтобы с наступлением темноты у нас было темно. В своей развевающейся накидке, весь скособочившись от ветра,— словом, как обычно,— он ехал вдоль дамбы, расчетливо срезая путь, скатился вниз к ольховой аллее, соскочил с велосипеда и направился в сад, чтобы еще раз, теперь уже вблизи, определить, где находится источник света. Свет шел из мастерской. В жилых комнатах все окна были затемнены, согласно предписанию, только из мастерской в сад бил острый клинок света. Участковый инспектор Ругбюля двинулся к этой узкой световой полосе напрямую, пренебрегая дорожками: пересек, увязая в рыхлой земле, клумбу с астрами, пробрался мимо беседки, пролез сквозь влажные кусты и, наконец, очутился так близко у окна, что смог бы дотянуться до света рукой. Он увидел защемившуюся штору, сбившийся шнур, болтающееся фарфоровое кольцо. Он прислушался, но его ухо не уловило и намека на гул авиамоторов, зато рядом, в каких-нибудь двух-трех шагах, кто-то громко, бранчливо разговаривал, поминутно запинаясь и прерывая речь на полуслове. Ему полагалось бы окликнуть разговаривающих, полагалось бы постучать, но, насколько мне известно, он не сделал ни того, ни другого; наоборот: поскольку окно было расположено слишком высоко, он приволок из сада стол, взобрался на него и прильнул лицом к оконному стеклу — никогда еще подобным образом он не вникал в суть происходившего в Блекенварфе.

Ветер играл его накидкой, и она легонько хлопала о стекло; он осторожно отстранился и закрепил ее концы, просунув их под ремни портупеи. Для придания картине большей законченности посоветуем ему снять фуражку и поднести руку козырьком ко лбу, кроме того, инспектору, возможно, следовало бы убедиться еще разок, нет ли в саду кого-нибудь, кто в свою очередь подглядывает за ним.

Я думаю, сказанного вполне достаточно, чтобы набросать портрет моего отца в ту минуту: он действовал как обычно, то есть решительно, однако без ненужной суетливости, а главное — в соответствии с инструкцией и чувством долга. Если потребовалось бы, отец сумел бы выстоять на садовом столе дольше любого другого полицейского.

Покончив с этими предварительными штрихами, я мог бы продолжить так: он поднял взгляд.

И увидел человека в красном плаще, а рядом — Клааса, во всяком случае, если не Клааса, то какого-то парня, удивительно похожего на Клааса. Перед парнем и человеком в красном, наполовину загораживая их, стоял Нансен, художник. Он стоял и работал, на голове у него была шляпа. Он колдовал над человеком в плаще. Что-то громко доказывая и чертыхаясь, он укорачивал мелкими ударами кисти его чудные, будто

у кобольда ноги, торчавшие над плащом. Он добивался большей насыщенности синего фона, чтобы на нем ярче запылал красный плащ. И плащ факелом горел над пустынным пляжем, перед черным задником зимнего Северного моря, и этот легкий летящий огонь снимал всякое ощущение тяжести, ибо плащ каким-то чудом держался в воздухе краями кверху — колоколом — и не падал, несмотря на то, что владелец его делал стойку на руках, а может, даже и пританцовывал при этом; края плаща не отгибались книзу, плащ не сваливался, не наползал человеку на лицо, не скрывал, что это лицо старой хитрой лисы и что сама его хитрость — тоже застарелая, закоренелая, что она бросается в глаза, хоть человек стоит вниз головой. И какие костлявые у него были суставы! И как изогнулось его изворотливое тело, чтобы сохранить равновесие! Он подхихикивал — казалось, он с трудом удерживает смех и ему до смерти хочется заразить этим своим веселым настроением Клааса, хочется во что бы то ни стало завоевать симпатию моего брата, перетащить его на свою сторону, покорить,— для того он и расхаживал, а может, и отплясывал на руках, головой вниз, ногами вверх, и, надо признать, этот акробатический номер получался у него довольно ловко.

Но как ни легко давалась человеку стойка на руках, склонить Клааса на свою сторону он не мог, он не мог даже удержать его и заставить остаться. Страх, который этот человек невольно вызывал у моего брата, страх, отливавший то зеленым, то белым, привел к тому, что Клаас поспешил ретироваться. Он отступал, растопырив пальцы, резко откинув назад голову. Теневой провал раскрытого рта наводил зрителя на мысль о сдерживаемом крике. Еще два-три робких шага, и — как нетрудно было догадаться — Клаас бросится бежать, страх погонит его через пляж, навстречу равнодушному горизонту, только бы прочь, прочь от цирковых клоунад человека в красном плаще. Картина называлась «Внезапно на пляже», по крайней мере так именовал ее художник, но одновременно в своем дневнике он назвал ее — «Страх». И у этого страха было лицо моего брата. Во всяком случае, сейчас, когда я пишу, я уверен, что это было именно так.

Сумел ли участковый инспектор Ругбюля вполне осмыслить увиденное? Или же с высоты своего садового стола он просто смотрел на художника, который с прежним ожесточением продолжал работать и спорить? Почему он не вошел сразу, ведь были самым явным образом нарушены два полицейских запрета! Почему он все стоял там, на холодном осеннем ветру, стоял куда дольше, чем требовалось, и, прислонив руку козырьком ко лбу, снедаемый любопытством, глядел и глядел в окно, как будто в мастерской могла произойти еще уйма вещей, о которых он обязан был узнать во что бы то ни стало? Разве того, что он увидел, было ему недостаточно?

Да, несмотря на то, что свет из мастерской демаскировал всю округу, позволяя вражеским кораблям, диверсантам и «бленхеймам» легко ориентироваться, отец словно прирос к своему садовому столу и неотступно следил за работой художника.

Он следил за перепалкой, вспыхнувшей между Нансеном и его невидимым, но всеведущим Бальтазаром. Он подметил, что правая рука художника словно наткнулась на преграду и силилась ее преодолеть. Не ускользнуло от его глаз и то обстоятельство, что телодвижения Нансена как бы повторяли движения людей на картине, обыгрывая все, что происходило между моим братом и человеком в красном: и то, как человек в красном из кожи лез, чтобы развеселить моего брата, и внезапный страх Клааса, и все такое прочее.

Отец был не в состоянии поверить — именно это и приковало его к окну,— не в состоянии поверить, да и сама мысль была для него невыносима, ибо сбивала его с толку: как это человек, родившийся там же, где

и он, участковый инспектор Ругбюля, то есть в тех же местах и в таком же крестьянском доме, выросший в тех же условиях, получивший такое же воспитание, вдруг не желает ничего признавать, на него не действуют никакие полицейские запреты, даже распоряжения из Берлина. А ведь его, художника, предупреждали, не раз и не два. Неужели какая-то прихоть ему дороже, чем собственная шкура? Уж чего-чего, а фантазии ему не занимать,— неужели же он не в силах представить себе, к чему должна в конце концов привести такая неосмотрительность? Или он настолько забылся, что даже не подумал о возможных последствиях? А сумел бы другой полицейский инспектор, ну, кто-нибудь, скажем, из Хузума, добиться от него покорности?..

Отец мог бы выстоять таким манером бог знает сколько времени, но ему вдруг показалось, что он слышит голос Дитте; тогда он слез со своей наблюдательной вышки. Он оттащил стол на прежнее место, вытянул из-под портупеи концы накидки, бросил — как я думаю — последний взгляд на освещенное окно и постучал в дверь мастерской.

Ему пришлось повторить свой стук. Тем временем он, возможно, соображал, что ему сказать, если дверь откроет Дитте — Дитте с ее высокомерным, страдальческим выражением лица и седыми волосами, подстриженными «под мальчишку». Но дверь отворилась резко — перед отцом стоял художник. Без тени страха он спросил:

— Ну, в чем дело?

Участковый инспектор объяснил свое появление молча: он пальцем поманил художника за собой, вышел с ним в сад, показал скупым жестом на свет, так же молча вернулся к входной двери и произнес:

— Я вынужден на тебя заявить, Макс.

— Поступай, как считаешь нужным,— ответил художник.— Сейчас все будет в порядке,— добавил он,— раз вы без темноты не можете, я сейчас сделаю, чтоб было темно.

— Но заявить я все равно обязан,— сказал отец, прошел вслед за художником в дом, сам закрыл дверь и стал смотреть, как Нансен влез на стул и сперва линейкой, а потом палкой от метлы приподнял защемленную штору и подтолкнул ее; конец шторы высвободился, упал вниз и закрыл все окно.

Довольный, художник спустился со стула, бросил палку в угол и извлек из кармана своего пальто трубку; прежде чем раскурить ее, он взял стаканчик с какой-то белой маслянистой жидкостью и выпил.

— Во сколько же это обойдется? — спросил художник.

Ответа не последовало. Он повернулся и увидел, что участковый инспектор стоит перед картиной, которая не была прилажена с внутренней стороны шкафа, как «Пейзаж с неизвестными», а установлена открыто на мольберте. Отец рассматривал картину с какой-то своей точки зрения, которая представлялась важной ему; при этом он не переминался с ноги на ногу, не подходил ближе и не отступал назад, не наклонял головы ни к одному плечу, ни к другому — только заложил руки за спину. Я думаю, уже одно то, как он стоял и смотрел, могло бы польстить художнику. Человек в красном делал стойку, а может, еще и отплясывал на руках, мой брат Клаас, глядя на этот номер, чего-то испугался и, похоже, хотел бежать; но суть изображенного, как я думаю, не раскрылась глазам моего отца.

— Вот видишь,— небрежно бросил художник,— я достал старую вещь, почти забытый сюжет, для вас это вряд ли может представлять интерес.

Отец молча повернулся лицом к художнику. А тот продолжал:

— Ведь на старые мои вещи вы, кажется, не посягаете? Насчет их, сколько я помню, вопрос не поднимался, а?

— Ты работал, Макс,— спокойно возразил инспектор,— а мы никому не позволим водить себя за нос. Я довольно долго смотрел на тебя в окно. Ты занимался живописью, несмотря на запрет. Кто тебе разрешил?

— Но это же старая картина,— не сдавался художник.

— Нет, Макс, нет,— заявил участковый инспектор,— это не старая картина. Клаас у тебя тут стоит и дрожит от страха — так стоять и дрожать от страха он может только сейчас. Любому дураку ясно, что это не прежний Клаас, не тот, каким он был когда-то.

— А ты знаешь,— упорствовал художник,— ты знаешь, когда я написал этого, в красном плаще? В сентябре тридцать девятого.

— Все равно,— отчеканил отец,— на этот раз мне придется составить донесение.

— Тебе известно, как это называется? — возмутился художник.

— Я выполняю свой долг,— ответил отец.

Этих слов оказалось достаточно: Макса Людвига Нансена словно подменили, хотя до этой минуты он держался со своим вечерним гостем довольно покладисто, больше того, пожалуй, беззаботно и, возможно, собирался даже угостить его стаканчиком можжевеловки. Но тут Нансен вынул изо рта свою трубку, закрыл глаза, распрямился во весь рост и прислонился к шкафу. Его лицо медленно искажалось гримасой отвращения и горечи, и он не сделал ни малейшей попытки скрыть свои чувства.

— Прекрасно,— процедил он сквозь зубы,— ты считаешь, что надо исполнять долг, а я скажу тебе наоборот: надо делать что-то и вопреки долгу. В моих глазах долг — это лишь самоослепление. Люди неизбежно совершают поступки, не предписываемые долгом.

— Что ты имеешь в виду? — подозрительно осведомился отец.

Художник открыл глаза и оттолкнулся от шкафа. Он положил трубку на подоконник, прислушался к шумам снаружи, где ветер бил по водосточному желобу ветвями орехового дерева, затем без видимого волнения подошел к мольберту, снял картину, какое-то мгновение глядел на нее, держа в вытянутых руках, и вдруг молниеносным движением прижал к груди; его сильные, опытные пальцы сошлись у края листа, схватились, мгновение помедлили, словно не смея решиться, потом внезапно руки Нансена взметнулись вверх, раскинулись в стороны, и сильные пальцы, зажавшие края картины, раздрали ее пополам, оторвав Клааса от человека в кровавом плаще и тем самым отняв у моего брата повод для страха. Макс Людвиг Нансен наложил одну половину картины на другую — нет, не то: сначала он изорвал на клочки человека в красном плаще и швырнул на пол его огненные останки, а затем занялся моим братом, растерзал и его на куски, каждый величиной примерно с сигаретную пачку, сложил ошметки картины стопками и, подойдя к моему отцу, вручил ему эти лоскутки со словами:

— Вот, можешь забрать, от одной рабочей операции я вас избавил.

Отец не протестовал, он не остановил художника, не пытался его предостеречь. Он лишь внимательно, только и всего, внимательно наблюдал за уничтожением картины, а когда художник передал ему клочки, он открыл кожаную сумку, висевшую у него на ремне, и деловито запихал туда остатки листа, не позабыв тщательно подобрать с полу все до последнего обрывка, а то, что не влезло в сумку, сунул в широкие карманы мундира.

— Ну, как? — спросил художник.— Доволен? Теперь ты доволен?— И тотчас же, словно сожалея о содеянном, добавил: — Нет, это все-таки надо оставлять на вашу долю. Хотите уничтожать, так уж извольте уничтожать сами. Нет, мне этого делать не следовало.

— Сам виноват,— отозвался отец.— Вполне мог бы избавить себя от лишних хлопот.

— Не мог,— произнес художник.— Такой уж уродился, ни от чего не умею себя избавлять. Мне всегда нужно добраться до самого больного места, нащупать его своей рукой. Такие уж мы глюзерупские.

— Это ты такой,— сказал отец,— один ты. Но есть и другие, их гораздо больше, и они умеют придерживаться существующего порядка. А тебе, видишь ли, подавай какой-то особый порядок, персонально для тебя.

— Мой порядок останется,— ответил художник,— останется и тогда, когда всех вас и в помине не будет.

— Это ты так говоришь,— продолжал отец,— потому что ты такой. Дай срок: других обломали, сбломают и тебя, придет день.

Они глядели друг другу в глаза. Но тут скрипнула дверь, и они услышали шарканье подбитых гвоздями сапог, раздался голос невидимой Ютты:

— Дядя Макс, ты здесь, дядя Макс?

Художник не отзывался. Он дал Ютте дошаркать в ее тяжелых армейских сапогах до него, и когда она в своем жиденьком платьишке, с иззябшей до мурашек кожей, но улыбающаяся, остановилась, он испытующе посмотрел на нее и укоризненно покачал головой. А Ютта подобрала подол платья и зажала его между колен — вот, мол, видите, до чего широки мне голенища. Какая она была худенькая! Ноги — две спички. Руки — тощие, покрытые рыжеватым пушком. Сухощавое личико насмешливо, как всегда.

— Я пришла за тобой,— улыбнулась она, обнажая крепкие резцы.— Мы тебя ждем.

Художник сунул кулаки в карманы пальто — так, точно боялся дать волю рукам. Ютта ухватила его под локоть и потянула за собой, прижимаясь к нему своей едва проступающей упругой грудью. Но художник старался не смотреть на Ютту. Внезапным рывком он высвободился от нее.

— Я скоро приду, чуть поздней,— пообещал он.— Передай, что я занят с посетителем.

— А я тебя больше не задерживаю,— вставил мой отец,— по-моему, все ясно.

— Не все,— отрезал художник.— Мне надо сказать еще кое-что.

И он знаком велел Ютте идти. Он отсылал ее резко, почти грубо, а чтобы она не вздумала перечить, стремительно двинулся на нее, словно собираясь вытолкать за дверь. Этот неожиданный натиск заставил Ютту отступить, она круто повернулась и, загребая худущими руками, громко шаркая и раскорячкой ставя ноги, обутые в неуклюжие сапоги, пошла к двери. Художник последовал за ней и, едва она переступила порог, закрыл дверь на ключ. Медленными шагами, весь какой-то поникший, он вернулся на прежнее место, опустился на ящик и сидел так некоторое время, понурив голову. Отец стоял перед пустым мольбертом в ярком свете рабочей лампы, прорисовывавшем четкими тенями его лицо и одежду. Он собирался уходить.

— Йенс,— заговорил художник,— выслушай меня, выслушай в последний раз. Не может быть, чтобы мы вовсе уж перестали понимать друг друга. Как-никак мы ведь знакомы не один год. Мне, конечно, ясно, что ты не можешь устраняться от каких-то решений, не могу устраняться и я. Каждый делает свое дело. Но предвидеть, предвидеть то, к чему ведет это дело, к чему вообще идет дело — это в наших силах. Как бы нас обоих ни обламывали, должно же у нас все-таки хватить ума, чтобы видеть, чем все это кончится. Давай же забудем то, что случилось, то, что нас с тобой рассорило. Давай подумаем, что будет через два-три года,

а может быть, и еще раньше. Единственный наш долг сейчас — это предвидеть. Я знаю, тот, кто чем-то связал себя, особенно уязвим, а мы с тобой оба связаны. Но неужели мы не в силах освободиться хотя бы на время от своих уз? Кто принуждает нас выносить окончательный приговор? Сядь. У меня есть к тебе деловое предложение.

Макс Людвиг Нансен поднял голову, встал, но тут же опустился вновь на свой ящик: в какую-то долю секунды он вдруг понял, что участковый инспектор вовсе не собирается принимать его предложений, в чем бы они ни заключались. Несогласие — вот, пожалуй, единственное, что выражала его осанка, да разве еще желание уйти, поскольку он лично все, что ему нужно было, выполнил. Взглянув на художника пустым, отсутствующим взглядом, словно перед ним было прозрачное стекло, участковый инспектор пожал плечами; его взгляд как бы предупреждал: мне все уже известно, известно даже лучше, чем вам. Художник покорно сложил руки и покачал головой. Серые глаза его сузились и остыли. Он откашлялся и проговорил:

— Теперь, Йенс, мы все выяснили до конца. Неразрешенных вопросов не осталось. Мне следовало бы знать, чего можно ожидать от вас.

— Тем лучше,— отозвался отец.— Есть вещи, которых не забывают.

— Что верно, то верно,— подтвердил художник,— обид у нас здесь не забывают. Забывают только, что уже нет сил терпеть.

— Твои тебя ждут,— напомнил отец.

— Да и ты вроде собирался уходить,— буркнул художник.

Они молча шли к двери, мимо шкафов и ниш, мимо печальных осенних букетов, стоявших в вазах и ведерках на полу. «Цвет никогда не бывает нейтральным»,— сказал однажды Нансен. Они не обменялись на прощанье рукопожатием. Художник отпер дверь, и отец, не взглянув на хозяина, шагнул за порог. Прежде чем дверь закрылась, он быстро обернулся и сказал:

— Ты еще обо мне услышишь.

— Что-нибудь неожиданное — вряд ли,— твердо проговорил художник.

И вот отец стоит за дверью один со своим трофеем, один в этот всклокоченный осенний вечер, в предписанной полицейскими циркулярами темноте, к которой и он лично имеет некоторое отношение; потом он делает первый шаг, и накидка его плещет на ветру; ступая как на ходулях, он пересекает двор усадьбы Блекенварф, минует пруд, и пустующий хлев, и сарай, а в это время в тайниках его сознания — так я себе это представляю — рисуется совсем иная картина Блекенварфа.

Удалось ли ему мысленным взором разглядеть на ней то, что осталось скрытым от глаз? Я вполне допускаю, что при его способностях он увидел на своей воображаемой картине нечто более примечательное, чем ряды ольховых и яблоневых деревьев, живые изгороди из боярышника и длинное, приземистое, будто погруженное в угрюмые думы жилое здание. Глядя на запертый наглухо Блекенварф, ему представлялся другой — с прозрачными крышами, с насквозь просматриваемыми стенами и перегородками; в своем уме он строил образцовый Блекенварф, где без всяких помех и труда можно было увидеть все, что делается внутри, даже в самых дальних чуланах и закоулках; и я думаю, что, идя через Блекенварф, он не только смотрел как бы со стороны на самого себя, но заодно, наверно, заглядывал в прозрачные комнаты и, вероятно, заметил, как Дитте и Тео Бусбек подняли головы, потому что им показалось, будто они слышат его шаги; и, может быть, он увидел, как Ютта, в разношенных армейских сапогах, накрывает на стол; пожалуй, он даже проник взглядом на чердак, где Йобст пытался изловить сову, ютившуюся там среди балок; и при этом он ни на миг не переставал приглядывать за самим собой и видел, как он, точно на ходулях, идет вдоль фронта бес-

численных окон. Что же здесь было картиной, созданной его воображением? И что действительностью, отраженной в его сознании? Как объяснить, почему он вдруг остановился, достал карманный фонарик, включил его для пробы, потом выключил и направился не к раскачивавшимся на петлях деревянным воротам, а к восточному крылу дома? Что за картина возникла перед его мысленным взором? Или, очутившись во дворе Блекенварфа, он обнаружил то, что надеялся обнаружить внутри?

Ветер кружил юлой опавшие листья, щетинил гладь пруда, рыскал, подвывая в щелях между уложенными в штабеля бревнами. Отец дошел до насоса, свернул за угол и подкрался к угловому окну. Он поднял карманный фонарик, круглый глазок которого был с таким расчетом заклеен черной изоляционной лентой, чтобы выплевывался лишь узкий язычок света, но язычок уткнулся в опущенную светомаскировочную штору. Стало быть — к другому окну. Узкий световой луч превратился в отцовского шпиона, неслышно заскользил от двери, расположенной напротив окна, по стене, ощупал старомодный умывальник на трех ножках, подслеповатое зеркало, груду картонных коробок, вспоротый мягкий стул, коричневое страшилище — комод, календарь, утверждавший, что сегодня первое августа тысяча девятьсот сорок четвертого года.

Следующая комната была пуста. И еще одна за ней... Он осматривал комнату за комнатой, высвечивал стены, мебель, ниши, пока не дошел до неотделанной ванной. На полу — старые тюфяки в пятнах. Приставная лесенка. Куча извести, гвоздей, штукатурки, обломков, свинцовых труб. Поношенный пиджак в елочку. Электрическая лампочка без абажура. Он рассчитывал увидеть что-то еще? Или он знал больше, чем мы подозревали?

Узкая полоса света продолжала обыскивать заброшенную ванную. И, вероятно, отец совсем или почти не растерялся бы, застань его за этим занятием кто-либо из хозяев дома — Дитте или художник; времена, когда он стал бы извиняться из-за такого пустяка, безвозвратно прошли. Он обследовал ванную комнату не просто настойчиво, а я бы сказал, настырно, с дотошностью, которая уже сама по себе говорила, что он был уверен в близком достижении цели. Он обратил внимание на то, что электрическая лампочка слегка раскачивается взад и вперед. Он заметил тарелку с остатками пищи, а в изголовье ложа — об этом я узнал позднее — подворотничок от форменной куртки. Луч света потоптался над подворотничком, обшарил тарелку, покачался в воздухе вместе с лампочкой. Участковый инспектор выключил карманный фонарик, прислушался, затем прижался боком к стене и услышал больше, чем рассчитывал услышать.

Попробуйте в наших краях как-нибудь вечером, в осеннюю пору, остановиться и прислушаться к шуму ветра — будьте уверены, вы услышите больше, чем сами ожидали, и даже больше, чем вам нужно: в живых изгородях идет несмолкаемое шушуканье, самый воздух превращается в созидателя фантастических звуков, а если вам позарез надо услышать членораздельную речь и хлопанье дверей, вы получите все это сполна.

Затаясь у окна, отец слышал шорох многих шагов, голоса многих людей — и простреливал вновь и вновь лучом фонарика подозрительную глубину ванной комнаты, но каждый раз попадал впросак. Наконец, он повесил фонарик себе на грудь и побрел к велосипеду.

Мы можем сказать, положа руку на сердце, что к велосипеду своему он возвращался с чувством облегчения, не просто удовлетворенности, а именно облегчения, и что было бы ошибкой полагать, будто, уезжая, он не сводил глаз с огромного, вставшего во тьме на якорь парома — Блекенварфа. К тому же карманы у него были до отказа набиты обрывками красного по белому и зеленого, отливающего белым, а заодно он

обеспечил темноту и утвердился в том, что знал или о чем подозревал, так что теперь он имел полное право мчаться с дамбы вниз на полном ходу, не обращая внимания на солоноватую морось, бившую ему в лицо,— он ехал с добычей, которую заполучил лишь благодаря своему профессиональному нюху. Как знать, может быть, еще в пути он обдумывал формулировку доноса, однако скорей всего он думал только о своем любимом кушанье, которое Хильке стряпала на кухне: о жареной селедке с картофельным гарниром. Как бы то ни было, но когда он вошел в дом, повесил в передней накидку и фуражку и, потирая руки, появился в прогорклой от дыма кухне, домашние его уже ждали.

— Ну? Ужин готов?

— Готов, готов.

Пока мать накрывала на стол, а Хильке со слезящимися глазами стояла у плиты и растапливала на сковородке шипевший и потрескивавший жир, я успел усесться на свое место. Жир на сковородке пенился, вздувался тысячью пузырей, взрывался, плевался обжигающими брызгами, а Хильке спокойно укладывала в эту кипящую лаву обвалянные в муке безголовые селедки. В дверях кухни отец поздоровался с нами, и его ничуть не огорчило, что ему никто не ответил.

— Добрый вечер честной компании,— проговорил он и, похлопав меня по плечу, подошел к плите; несколько минут он простоял, глядя, как моя сестрица вылавливает со сковороды поджаристые селедки, укладывает их горкой на блюде, вытирает тыльной стороной ладони глаза и снова отправляет обвалянные в муке рыбины на сковородку, которая в ответ взрывается яростным шипением и стреляет жиром. Отец глядел и одобрительно кивал головой.

Он даже подмигнул мне и в предвкушении предстоящего удовольствия потер с преувеличенной выразительностью у себя под ложечкой, потом отстегнул ремень с пистолетом и служебной сумкой, положил все это на кухонный шкаф и уселся рядом со мной. На блюде лежали золотисто-коричневые, лоснящиеся от жира жареные селедки с ломкими, изогнувшимися хвостовыми плавниками. И сейчас, когда я вспоминаю об этом, здесь, в своей хорошо проветренной камере, я ощущаю тот же резкий запах, и комок в горле, и внезапно подступающее желание прокашляться.

Поверх жакета от национального костюма, на который вместо пуговиц были прилажены монеты, Хильке, когда жарила селедки, надевала застегнутый под горло домашний халат, а свои длинные густые волосы связывала на затылке лентой. На ногах у нее были шерстяные чулки до колен, на запястье болталась посеребренная цепочка, которую ей прислал Адди из города под безоблачно мирными небесами — Роттердама, куда попал с бригадой артистов, призванных обеспечивать героям военных походов приятный досуг. Успешно выловив из кипящего жира очередную партию селедок, Хильке всякий раз оттопыривала нижнюю губу, сдувала с лица мешающую прядь волос, оборачивалась к нам и кисло улыбалась сквозь едкий дым.

Наконец мать подала на стол селедки и миску с глыбой почти идеально кристаллического агломерата — я имею в виду картофельный гарнир с ломтиками яблок. Мы схватились за руки и, невнятно скандируя, пожелали друг другу «При-ят-но-го ап-пе-ти-та» — семейный ритуал, соблюдавшийся, лишь когда Хильке бывала дома,— затем принялись за еду. Каждый по очереди выгребал из коричневой миски ком картофельного гарнира и выуживал из блюда селедку. Рыба была первый класс. Нажмешь чуть-чуть вилкой — готово: снялась вся мякоть со спинки; воткнешь зубья поглубже — весь хребет вынулся вместе с ребрами. В общем, мне не потребовалось больших усилий, чтобы обогнать Хильке на две селедки и удержать завоеванное преимущество. Только отца мне

никак не удавалось опередить. У ругбюльского участкового инспектора была, во-первых, своя собственная метода извлечения селедочных хребтов; во-вторых, вынув хребет, он мгновенно насаживал на вилку сразу полрыбы и отправлял в рот, не удосуживаясь ни подуть на нее, ни втянуть в себя с шумом воздух, чтобы остудить губы. Мне оставалось только завидовать и волноваться, глядя, как стремительно растет на краю отцовской тарелки гора рыбьих костей. Когда у нас бывала к столу жареная селедка, отец напоминал мне Пер-Арне Шесселя, самого прожорливого едока из всех, кого я когда-либо встречал; но, к чести моего отца, должен добавить, что в процесс поглощения пищи он вкладывал неизмеримо больше самозабвения, чем мой нудный дед-краевед: отец давал вам почувствовать, какое блаженство, какое сладкое — до упоенных вздохов и стонов — тепло разливается по всему телу, когда ешь. А я — я не поспевал за ним, я просто не в состоянии был добиться, чтобы и у меня на краю тарелки выросла такая же груда костей. Но Хильке и мать я обгонял без труда.

Наши челюсти работали с полной нагрузкой, мы жевали, перемалывали, проглатывали; селедочная гора стала заметно меньше, в картофельном гарнире появились глубокие кратеры, пещеры и одинокие утесы, а меня разморило, на меня напало чувство приятной, сытой истомы,— и тут вдруг Хильке заметила, что у отца из кармана высовывается лоскуток чего-то огненно-красного, похожего на обрывок бумаги. Она немедля извлекла этот лоскуток, расправила на ладони, вопрошающе подержала над столом и, видя, что мы молчим, положила бумажку рядом со своей тарелкой.

— И чего только ты не таскаешь у себя в карманах,— заметила она, обращаясь к отцу.

Отец, ни слова не говоря, перегнулся через стол, придвинул красный лоскуток к себе и снова препроводил в карман.

— Государственная тайна? — полюбопытствовала Хильке.

— Если бы теперь,— произнес отец, глядя в тарелку,— всем хватало хотя бы селедки, если бы хватало...

— Макс здоров? — неожиданно спросила мать.

— Должно быть, здоров,— ответил отец и, рассекая очередную рыбину одним движением вилки, добавил: — Слишком далеко зашли дела, не могу я с ним больше цацкаться. Так ему и надо, чего хотел, того и добился.

— Это все доктор Бусбек,— объявила мать,— если бы не он, Макс, может, был бы совсем другим. Это Бусбек на него так влияет. Человек без роду и племени. Без корней. Все равно что цыган. И взялся неизвестно откуда, никто про него ничего не знает. Работу он ни в грош не ставит. Ни в грош.

— Не в том суть,— отозвался отец.— Дело не в Бусбеке. Макс поступает так, как сам считает нужным. Макс, видишь ли, считает, что ему все нипочем. Законы, правительственные распоряжения — они, мол, для других писаны, не для него. В общем, дело зашло так далеко, что я не могу больше закрывать на это глаза. Дружба, по-моему, все-таки не охранная грамота.

Мать перестала есть. Она облокотилась на стол и, уставясь на отцовский прямой пробор, сказала:

— Иной раз я думаю, Максу надо бы радоваться, что ему запретили рисовать. Ты только посмотри, что он рисует: какие-то зеленые рожи, раскосые глаза, горбунов, скрюченных уродов, страсть да и только! Разве это наше, родное? Так может рисовать только психопат. Попробуй сыщи у него хоть одно немецкое лицо. Где там! Раньше еще попадались. А теперь что? Дичь какая-то! Смотришь и думаешь: человек писал в горячечном бреду.

— Но за границей его ценят,— возразил отец,— там у них он в чести.

— Да потому, что они там сами ненормальные,— высказалась мать,— вот им и нужны ненормальные картины. А рты он какие рисует, видел? Кривые, черные, не поймешь, то ли это крик, то ли какое-то дурацкое бормотанье. Из таких ртов разумного слова не услышишь, а немецкого и подавно. Я иной раз думаю, на каком же языке все-таки говорят люди, которых он изображает?

— Уж не на немецком,— подтвердил отец.— Это ты права.

— А все этот Бусбек,— гнула свою линию мать,— это он Макса сбивает с толку, это он втемяшил ему в голову, что, мол, надо угождать заграница, рисовать на их вкус. Вот и получилось все не наше, чужое, все эти зеленые хари, разинутые пасти, уродские фигуры. Макс только радоваться должен, что ему запретили рисовать, его просто хотят заставить вернуться к себе самому, к тому, чем он был прежде. К нашему искусству.

Отец отодвинул тарелку и вытер рот. Хильке встала, отнесла тарелки на плиту, поставила на стол чашки с яблочным муссом и села напротив нас с отцом.

— На этот раз ему не удалось одурачить меня,— отец торжествующе вытащил из кармана ворох красных и зелено-белых лоскутов. Он разложил их перед собой на столе, на манер пасьянса, и стал перетасовывать по мастям, передвигая так и эдак, но у него ничего не получалось, лоскутки не подходили друг к другу, не образовывали целого.

— Это ты,— испугалась мать,— это ты порвал?

Участковый инспектор медленно покачал головой.

— Нет, он сам,— в голосе отца прозвучали — честное слово!— нотки уважительности.— Я загнал его в угол, деваться некуда, вот он и порвал картину. Но это ему не поможет.

— Порвал свою собственную картину? — удивилась мать.

— А что там было нарисовано? — заинтересовалась Хильке.

— Можно мне взять лоскутки? — попросил я.

Отец встал, отклонив тем самым все три вопроса, потянулся, взял с кухонного шкафа свою служебную сумку, открыл ее и вытряхнул содержимое. Вихрь красных, белых, зеленых, синих клочьев закружился по кухне: мне подумалось, что отец похож на сказочную госпожу Метелицу, когда она выбивает свои пуховые перины. Хлопья невиданного, сверкающего всеми цветами радуги снега вились над столом, сыпались на мой яблочный мусс, трепетали в воздухе, опускались на пол, улетали к двери. Потом отец очистил карманы своего мундира, но этих клочков разбрасывать уже не стал, а вынимал их пачками и, прихлопнув, выкладывал на стол.

— Это я присовокуплю к донесению в качестве вещественной улики,— объявил он.

— Хочешь, я их рассортирую? Рассортирую и подгоню все кусочки? — предложил я.

— Незачем,— отказался отец,— лишний труд. Хватит и клочков.

— А мне это нетрудно, я их с удовольствием подгоню,— настаивал я.

В дверь постучали. Мы прислушались. Да, кто-то стучался. Отец быстро подал мне знак убрать со стола остатки картины — куда-нибудь, лишь бы освободить стол. Судя по всему, он догадывался — и даже больше того: знал почти наверняка, кто там стоит и стучится,— нет, он это знал точно, оттого-то и появилось на его лице такое разочарование, когда, открыв дверь, он увидел Хиннерка Тиммсена. Отец поздоровался с ним и впустил в дом. Они разговаривали в прихожей, а мы сидели, боясь шелохнуться, и прислушивались. Свет из кухни падал за порог, в

переднюю, косым клином, так что отца было видно хорошо, а Тиммсена скрывала темнота.

— И тут в воздухе раздался подозрительный шум, похожий на рокот моторов... Да, мы смотрели с террасы «Морских далей»... Вдруг из-за облаков показался четырехмоторный, пошел на снижение... Из одного мотора вырвалось пламя, а сам самолет... Смотрю: он над морем... а потом загорелся второй, ага, тоже в море... так грохнуло... каждый проснется. А парашютист сел на воду, это я точно говорю... нет, не видал... я про парашют.

Хиннерк Тиммсен, невидимый в темноте передней, докладывал о чрезвычайном происшествии. Он добавил:

— Американцы. Я сразу смекнул, что американцы.

На жестком лице отца — эпизод за эпизодом — можно было прочесть все, о чем рассказывал Тиммсен, и даже больше: непреклонную решимость досконально расследовать это дело, докопаться до подноготной, найти неопровержимые улики, подтвердить свидетельствами очевидцев; он нахмурился и кивнул головой, снял с вешалки фуражку и накидку, крикнул нам: «Подайте портупею!» — взял из рук Хильке свою сбрую, ловко застегнул ремень, поправил пистолет, сделал два шага к входной двери, повернулся, сделал два шага назад, встал на пороге кухни, сказал: «Ну, пока! Да?» — и заспешил за трактирщиком, который уже стоял во дворе и показывал, куда идти.

Я не пошел за ними, хотя мне до смерти хотелось за ними пойти. У меня на коленях лежали обрывки картины, и я потихоньку стал их засовывать под свитер. Протиснув их между свитером и рубашкой, я нырнул под стол и, радуясь, что никто мне не препятствует, принялся подбирать клочки, упавшие на пол. Они валялись около Хильке, у самых ее ног, под подоконником, под стулом, где сидела мать, а я ползал по полу и собирал, собирал — ага, вот уже у кухонного шкафа, наконец, вся картина оказалась у меня под свитером, вернее не картина, а ее бренные останки. Зато свитер уже не облегал меня, как раньше, а топорщился и свисал мешком. Я сложил руки на животе и встал перед кухонным шкафом. Хильке и мать сидели друг против друга, вероятно, прислушиваясь к тому, что происходило снаружи. Где-то вдали приглушенно и почти мелодично гудели моторы, но внезапно их заглушил пронзительный звон будильника, стоявшего рядом с хлебницей. Пританцовывая на своих коротеньких стальных ножках, будильник повернулся на 180°, сообщая точное время громоздившимся на плите, дочиста обсосанным, нежным селедочным костям.

Но почему у матери сегодня не было изжоги? Я ждал, когда она скажет, что у нее началась изжога, и встанет, подойдет к раковине, откроет кран, даст немного стечь воде, а сама тем временем возьмет стакан и порошок, наполнит стакан доверху, развернет бумажку, высыпет порошок в стакан, усядется за стол и выпьет эту гадость. Никогда я еще не ждал с таким нетерпением, чтобы у матери началась изжога; я рассчитывал, что, пока она будет заниматься изжогой, я успею незаметно смыться, не выслушивая на прощанье вопросов, наставлений и предостережений. Но изжога что-то запаздывала — может, от жареной селедки она вообще пропадает? Тогда я решил действовать смело, напрямик; я подошел к ним и сказал:

— Мне надо еще кое-что сделать.

Хильке рассмеялась, матери тоже мои слова показались смешными, она повернулась ко мне с улыбкой, но я не стал ждать, что они обе скажут, я выскользнул в переднюю, а оттуда — скорей вверх по лестнице, к себе.

Окликнули ли они меня? Нет, не окликнули. Я подошел к столу, покрытому картой голубых морей, по которым шли в боевом порядке мои

серые, почти всамделишные корабли: похоже, что разыгрывался очередной Скагеррак, но мне сейчас было не до того. Я снял битву с повестки дня, попросту отодвинув ее в сторону одним движением локтя, и вытряхнул на мирные морские просторы сокровища, спрятанные у меня под свитером. Обрывки картины посыпались на стол, усеяв всю поверхность моря. Красный цвет еще сильней подчеркнул его голубизну. Зеленый поднял мятеж против белого, коричневый возобладал над серым. Коричневый... Вот кривой, коричневый палец ноги. Рядом — неподвижный треугольный глаз. Растопыренные пальцы руки. Волна — точнее, ее взмыленный гребень. Ну и мешанина! Похоже, что Скагеррак продолжается! Клочки были перепутаны так, что черт ногу сломит. Я прислушался, что делается внизу, на кухне: из крана текла вода, стучали посудой. Хильке энергично ликвидировала следы ужина. Отлично, меня оставили в покое, и я принялся за дело.

Принялся за тебя, человек в красном плаще, с тебя начал я восстанавливать уничтоженную картину, пытаясь из хаоса клочков и обрывков воссоздать целое, и мне еще до сих пор памятны нетерпение и радость, которые я тогда испытал, во время этих поисков. За исходную точку я взял не край и не центр картины — я шел от цвета; я подбирал красное к красному, зеленое к зеленому, не подгоняя пока что отдельные куски друг к другу, а только распределяя их, как я уже сказал, по цветовой гамме; я как бы разделил картину на отрезки или, если угодно, на главы, которые затем следовало выстроить в должном порядке.

Надо признаться, работа оказалась довольно хлопотной: не так-то просто было отнести, например, этот коричневый лоскут к разряду остальных коричневых; к некоторым зеленым мне приходилось раза по три влезать в душу, прежде чем окончательно решить, что они зеленые. В общем, больше всего времени я потратил на определение цвета.

Что, собственно, делал человек в красном плаще? Почему он, балансируя, нес на руках всю полосу пляжа, в то время как его ноги, чудные, будто у кобольда, безмятежно опирались на воздух? Как он мог хихикать, когда на него давила эта непомерная серая тяжесть? Но я не сдавался, я вертел так и эдак детали ног и растопыренных пальцев, манипулировал кусками массивного бело-зеленого тела, подыскивал лицо для рта, казавшегося огромным из-за резко положенной тени, и, переставляя лоскутки, подгоняя их один к одному, я вдруг обнаружил сходство с Клаасом; тогда я принялся вдвигать на место недостающие треугольники и ромбы, и с моей помощью брат мало-помалу начал обретать сходство с самим собой — вот он уже стоит, готовый броситься бежать, мой брат Клаас, не изображение, а само воплощение страха.

Так, лоскуток за лоскутком, я их восстанавливал, сводил друг с другом — брата и человека в красном плаще; угадывал их в беспорядочной груде клочьев и складывал по кусочкам, как мозаику. Каждый по отдельности был уже закончен, но сочетаться друг с другом они никак не хотели. Пляж был серый, песчаный, один и тот же, но брат собирался по нему бежать, а человек в красном плаще держал этот пляж на поднятых руках. Может быть, было два пляжа? Или не хватало моста? А может, это я неправильно составил картину? Кружа вокруг стола и шутки ради приставляя клочочки то тут, то там, я, наконец, нащупал причинную связь между обеими фигурами, но передний план был нем как рыба, он не подтверждал моей догадки, и я обратился к фону — к черной ленте зимнего Северного моря. Из морских пучин на пляж набегала иссиня-зеленая волна, она виднелась между фигурами обоих мужчин и позади них. Она катилась широко, и изгиб ее не блестел, скорее, он был тускловат, и я подумал: а что, если принять волну за связующий, главный элемент композиции, приладятся друг к другу человеческие фигуры? Я принялся складывать из кусочков своей мозаики эту широкую волну, чтоб она бе-

жала, как ей положено; вот тут-то мне и пришлось перевернуть человека в красном плаще вверх ногами. И едва только красный встал на голову, как выяснилось, что пляж, с которого хотел удрать мой брат, и пляж, в который упирался головой человек в красном,— это одно и то же. Выяснилось, что низкий горизонт стал для них общим, и у него была одна и та же ровная линия; выяснилось, что страх, побуждавший моего брата бежать прочь и выйти из игры, имел повод самый непосредственный — пугающую тощую фигуру изогнувшегося человека в красном плаще, насмехавшегося над силою тяжести. Итак, все клочки были подобраны точно.

Но я не позвал ни Хильке, ни мать, чтобы они полюбовались плодами моих трудов и увидели, какое чудо скрывалось в лоскутках, ставших добычей отца. Наоборот: я подошел к двери и запер ее на ключ. Потом я стал искать какую-нибудь плотную материю или бумагу, но ничего подходящего не нашел — только обнаружил под кроватью старую, рваную светомаскировочную штору. Я развернул ее на полу и, чтобы она не сворачивалась, поставил на оба ее края по стулу, а на каждый стул еще положил утяжеляющий груз — главным образом мои давно отслужившие книги сказок. Достав из строительного набора «Маленький столяр» тюбик с универсальным клеем, я опустился перед шторой на колени, выдавил из тюбика рыжеватого червячка и начал размазывать головкой тюбика густую клеевую массу по шторе. Затем, беря со стола сложенные в картину цветные клочки, я принялся наклеивать их на штору; в уме я разбил всю картину на полосы и, строго держась этой полосной системы, методично подгонял клочок к клочку, но сколько я ни старался, мне никак не удавалось сделать так, чтобы в местах стыка бумага не махрилась, не была заметно темнее, отчего возрожденная картина словно бы покрылась сетью трещин; по этим прожилкам можно было безошибочно судить о местах разрывов, следах, которым, видимо, предстояло сохраниться навек. Начал я с правого верхнего угла, так что прежде всего создал небо, потом море, потом Клааса и напоследок тебя, старый пройдоха в красном плаще, ухмыляющийся своей оцепенелой ухмылкой. Я приподнял один стул: край шторы сорвался с места и, свертываясь трубкой, устремился к другому краю. Смотавшаяся в рулон штора скрыла картину. Я осторожно засунул ее под кровать.

Теперь краски, мелькнуло у меня в голове: краски и блокнот для рисования! Подоконник — широкий, места хватит, тем более, если отодвинуть светомаскировочную штору. Ну давай, жми на всю железку, надо нагонять время, собственно, и начинать надо было именно с этого. Как сейчас встает перед глазами та минута: в руках у меня блокнот и краски, и я, опустившись на колени перед подоконником и вооружась самой большой своей кисточкой, изо всей силы ляпаю на бумагу кармин и охру и размазываю, чтобы получились длинные огненные языки; еще и сейчас я слышу звук листа, выдираемого мной из блокнота, вижу, как кисточка покрывает лист сумрачно-коричневым тоном, мне и сейчас еще кажется, что я наспех малюю зеленый, переходящий в белый. Так я расписал три или четыре страницы блокнота, уместив на них всю палитру картины. Потом я стал размахивать страницами в воздухе. Дул на них. Прогревал их, как рефлектором, цилиндрическим карманным фонариком, водя им вкруговую по нарисованному и проверяя, высохла ли уже краска, хорошо ли она пропитала бумагу. Покончив с сушкой, я убрал блокнот и коробку с красками, отнес свою пеструю мазню,— потому что это была всего-навсего пестрая мазня,— на стол и разорвал покрытые краской страницы.

Я проделывал это очень тщательно: сначала раздирал каждый листок почти на правильные прямоугольники, затем брал каждый прямоугольник по отдельности и рвал его по кривой, или зигзагами, или зубчи-

ками вроде пилы; собрав как попало все эти разномастные клочки, я поднял их и бросил на стол, они дождем хлынули на морскую карту и очень хорошо перемешались. Тут я услышал шаги. Но, слава богу, прямоугольники уже успели превратиться в цветные хлопья снега, громоздившиеся сугробами на карте. А чтобы никто не подумал, будто здесь все клочки, я запихнул несколько штук в карман. Растопырив пальцы граблями, я сгреб все сугробы вместе, еще раз перемешал их и поднял небольшую, точно рассчитанную метель, подбрасывая обрывки бумаги вверх, но не слишком высоко. Шаги приближались. Вот и голос: «Зигги!» Я опрометью бросился к двери, отпер и вернулся к столу. Я сделал вид, будто передвигаю разорвыши, якобы подбирая не желавшие подходить друг к другу лоскутки, и постарался как можно правдоподобней вздохнуть, когда вошла Хильке и спросила:

— Ну, что-нибудь получается?

Она стала за моим стулом, посмотрела на клочки, и ее тотчас осенило. В ней сразу заклокотала безоглядная страсть к наведению порядка. Она, так сказать, немедля отбила у меня мой хлеб.

— Дай-ка я попробую,— заявила она,— ты ничего не смыслишь.

— А тут, по-моему, и нет ничего, только красное и зеленое,— возразил я,— огонь и вода.

— Пусти,— отодвинула она меня в сторону.— У твоей сестры соображения побольше, чем у тебя.

Она привыкла обращаться со мной, как с младшим братом. Она самоуверенно собрала кусочки, сложила их стопкой на книге и проговорила:

— Надо на кухонном столе, там будет удобнее.

И, прижав книгу к животу, она потопала вниз, где перво-наперво настроила наш паршивенький приемник, напав на какого-то господина, который, невзирая на радиопомехи, во все горло распевал о том, какие прелести ему удалось обнаружить в женщинах. Я сидел у себя тихонько, как мышь, и видел чуть ли не воочию: вот она принялась сортировать разорвыши — красный к красному, коричневый к коричневому. «Ах, как сладко женщин целовать...» А куда этот белый? А этот серый на что? Я представлял себе, как она прилаживает друг к другу ловко изорванные мною кусочки, смотрит, что вышло, бракует и начинает все заново, и опять терпит фиаско. «Не спрашивал у них я «да» иль «нет»...» И я представлял себе, что вот так же, как Хильке, будут сидеть и другие, пытаясь докопаться до сути изображенного,— в Хузуме, а может, и в Берлине; они станут разглядывать и сортировать присланные моим отцом вещественные улики, раскладывать их на столе и, все более раздражаясь этим новым видом пасьянса, будут по-прежнему упорно стремиться к успешному финалу, будут стараться собрать картину, пока кто-нибудь не заметит, что какого-то количества лоскутков недостает, и, утешая себя мыслью о пропаже, махнет на все рукой и подколет мое творение к делу.

Но пока что над ними еще пыхтела Хильке. Она сортировала, тихо, в унисон голосу из радиоприемника, насвистывая мелодию, а время от времени вторила и словам песни. Я вытащил из-под кровати светомаскировочную штору с наклеенной на нее картиной, вышел на площадку — «Не спрашивал у них я «да» иль «нет...» — и, прижимаясь к стене, прокрался вниз по лестнице как раз в ту минуту, когда мурлыкающего кота прервало экстренное сообщение и микрофон отдали во власть фанфарам. Фанфары сыграли мне на руку — помогли незаметно открыть и прикрыть за собой наружную дверь. Волоча за один конец скатанную трубкой старую штору — ни дать ни взять, пресловутый фауст-патрон, но только совсем рыхлый, грозящий вот-вот развернуться, — я добежал до своей дряхлой повозки, притаился и, в следующий миг перемахнув через

кирпичную дорожку, покатился с бугра; пригнувшись, добежал до шлюза и там притаился опять, а ветер уже хозяйничал в рулоне шторы, прижимая ее к моему бедру. Прямо за осокой чернее черного неба высилась моя бескрылая мельница. Я положил рулон на плечо, но так нести было еще неудобней; я снова обхватил его обеими руками, а когда пробирался сквозь заросли осоки, то держал вертикально, прижимая к груди, так что со стороны могло показаться, будто это продирается сквозь море осоки перископ, будто это какая-то подводная лодка маневрирует, выбирая позицию для торпедирования мельницы.

У мельницы на крыше, должно быть, что-то оторвалось — там постукивало и дребезжало, но мне было не до того. Сейчас мне нужно было как можно скорей спрятать в надежное место штору с наклеенной на нее картиной, и я побежал мимо мельничного пруда, вверх по мощенной камнем дороге. Картину я думал спрятать в одном из старых мучных ларей, на одну ночь, потом бы я поднял ее наверх, в тайник и повесил среди своих кавалерийских шедевров. Картиной «Внезапно на пляже» я собирался положить начало постоянной выставке, которую — осмелюсь сказать — я хотел посвятить нашей северной родине.

Я рванул на себя дверь мельницы, вслушался в темноту лестничной клетки: что-то прошмыгнуло мимо, что-то щелкнуло, свистнуло, со всех сторон на меня предостерегающе смотрела темнота, а высоко вверху, под куполом крыши, что-то шипело, и раскачивалось, и взлетало вверх; под ногами, как всегда, было полно битого стекла, и время от времени слышалось поскрипывание невидимого подъемного устройства. Свет мне был не нужен. Я нащупал лестницу и, держась левой стороны, начал подниматься наверх, ухватился за гладко отесанный столб и боком, по стенке, стал продвигаться дальше влево; тут что-то около меня шаркнуло и метнулось прочь, словно летучая мышь, я взял штору в одну руку, а другую протянул к мучным ларям — тут что-то опять затрепетало, пискнуло, я уже было коснулся пальцами холодной крышки одного из ларей, вдруг... впрочем, спокойней, по порядку.

Как я уже сказал, мои пальцы дотронулись до мучного ларя, но тут чья-то рука, сзади, сдавила мне шею — не то чтобы слишком сильно, не так, как если бы меня хотели взаправду задушить, но все же достаточно крепко; я невольно выпустил штору и схватился обеими руками за клещи, стиснувшие мне горло. Может, я даже вскрикнул. Или попытался укусить его за руку. Я вспоминаю прикосновение к своему лицу чего-то колючего. Я брыкнулся что было мочи, попытался вывернуться, но мне это не удалось. Я даже не мог двинуться с места. Однако хватка на моем горле оставалась прежней. А мгновение спустя меня вдруг отпустили — внезапно,— и я услышал голос Клааса:

— Что тебе здесь нужно?

— Это ты, Клаас? — спросил я у темноты.— Да, Клаас?

— Убирайся,— приказал он,— а ну, марш домой, чтоб духу твоего здесь больше не было! — Он тяжело дышал.— Кто сказал тебе, что я здесь, кто? — допытывался он.

— Никто,— ответил я,— никто ничего мне не говорил. Честное слово, Клаас, я только хотел принести сюда картину.

— Это он тебя послал? — добивался Клаас.

— Да нет же, ей-богу, нет. Его нету дома, его вызвали в «Морские дали».

— Он меня ищет,— проговорил Клаас,— куда я, туда и он. Он выведал, что я здесь.

— Но я же тебе обещал,— успокаивал я его,— от меня ничего не узнают.

— Сегодня,— сказал Клаас,— сегодня он чуть было меня не накрыл, пронюхал, что я там, кто-то ему стукнул, я тебе точно говорю:

навел на след. Пришлось сматываться из Блекенварфа. Он уже топтался у меня под окнами.

— Он тебя видел? — спросил я.

— Не знаю,— ответил Клаас,— я лежал под подоконником, а он шарил фонарем по всей ванной. Поди разбери, разглядел он там что-нибудь или не разглядел, но кто-то навел его на след, это точно, он знает, что я здесь.

Брат в темноте бесшумно шагнул вперед в парусиновых туфлях, подаренных ему художником. Я слышал, как он наступил на штору, остановился и осторожно снял ногу с рулона: штора, потрескивая, распрямилась, брат нагнулся, нащупал бумагу, быстро расправил что-то, дал шторе снова свернуться.

— Иди сюда,— приказал он.

Я повиновался. Он велел мне крепко держать один конец шторы, пока он не развернет ее всю и не прижмет деревянным бруском. Потом он чиркнул спичкой. Мерцающее огниво осветило снизу его лицо, набросав на него беглые тени. Клаас приблизил спичку к картине, медленно ведя огоньком, кругами осветил изображение и, когда спичка потухла, зажег вторую.

— Что это? — спросил он.

— Ты его не узнаешь? — сказал я.

— Кого? — спросил он.

— Этого, справа? Ты его не узнаешь?

9. *Возвращение домой*

Он, Йобст, не переваривал меня. Я, Зигги, не переваривал Йобста: однако он из этого извлекал больше радости. Не успел учитель Плённис вернуть мне мой рисунок «Рыболовное судно», не успел я как следует уложить в портфель картинку, призванную показать этому скопищу тупиц, каким надлежит представлять себе рыболовное судно, не успел учитель Плённис объявить — а он у нас после двух контузий на фронте был неразговорчив,— что урок окончен, как тут же кто-то проворно пнул меня раза три ногой, с разных сторон полетели в меня обслюнявленные бумажные шарики, молниеносно посыпались тумаки и подзатыльники, чье авторство невозможно было определить.

Впрочем, я, даже и не оборачиваясь, знал, что ближе всех ко мне сидит Йобст: толстый, вертлявый, с огромными, как два паруса, и, вероятно, такими же легко маневрирующими ушами, с жировыми складками на шее и запястьях, с пузатыми губами и карими глазами, глядящими на мир пустым, полным довольства взглядом. Я, не оборачиваясь, видел его вельветовые штаны до колен, браслет с часами, у которых давно уже не было завода, а посему они показывали одно и то же время — без двадцати пять. Как только начиналась перемена или кончались занятия, Йобст брал меня в оборот, иной раз я даже думал, что он и в школу-то ходит лишь затем, чтобы заниматься мною, мучить меня. В сидячем положении он состоял из одних складок — они начинались на шее и шли волнами вплоть до упитанной подколенной ложбинки; а когда ему нужно было встать, когда он с трудом пропихивал из-за парты свой круглый необъятный зад — того и гляди, лопнут брючные швы! — и, пошатываясь, выпрямлялся, он напоминал мне надутую сверх меры, чуть покачивающуюся резиновую куклу, с которой запросто можно согнать спесь, стоит только ткнуть в нее разочек иголкой. Когда он подкрадывался ко мне сзади, вооруженный, скажем, линейкой или рогаткой из аптечной резинки с за-

пасом метательных снарядов — канцелярских скрепок, я уже заранее слышал, как он сопит от усердия и придушенно, срываясь на визг, похихикивает; при этом я вовсе не собираюсь утверждать, будто он не проявлял упорства, строя мне каверзу.

Итак, не успел учитель Плённис отпустить нас, как Йобст очутился у меня за спиной и, бешено поддавая мне под коленки, вытолкал меня за дверь, прогнал сквозь весь коридор, спихнул с двух каменных ступенек крыльца на голый, без единого деревца школьный двор, посыпанный гравием, и угостил меня своей линейкой по шее, а когда я обернулся, стал растерянно вертеть во все стороны головой, словно искал, кто бы это мог позволить себе такое безобразие; затем он перебежал следом за мной Хузумское шоссе и, как только мы свернули на кирпичную дорожку, позвал Гейни Бунье, чтобы и тот принял участие в охоте; Гейни не пришлось упрашивать: он тут же вместе с Йобстом попытался оттеснить меня с дороги и сбросить в вязкий, поблескивавший маслянистыми разводами кювет.

Действуя только корпусом, без помощи рук, они теснили меня, прижимая к бровке кювета; мне пришлось уступить, я сошел на покатый откос и с независимым видом зашагал дальше, но они тоже сошли на откос и попытались столкнуть меня на дно кювета. Я, как мог, увертывался от толчков, пригибался к земле, вынуждая их трудиться вхолостую. Тогда изобретательный на пакости Йобст принялся подбирать камни, то есть не камни, а обломки кирпичей и целые кирпичины, неплотно лежавшие в дорожке, он швырял их в кювет рядом со мной — так, чтобы бурая жижа окатывала грязными брызгами мои ноги, портфель, штаны, рубашку. Разошелся и Гейни Бунье — видно, ему доставляло особенное удовольствие поднимать кирпичным крошевом целые фонтаны торфяного настоя. Кирпичные снаряды, шумно разрезая воздух, пролетали рядом со мной, разбивали темное зеркало воды в кювете, и почти одновременно со всплеском меня всего обдавало колючими брызгами. Но так как на собирание кирпичных боеприпасов уходило время, мне удавалось опередить преследователей метров на десять, а то и на все пятнадцать, хотя вскоре я убедился, что выигрыш в метрах — сомнительное преимущество: с дальнего расстояния трудней было целиться, и обломки кирпичей проносились со свистом у самой моей головы, чуть не попадая в меня; наконец, кусок кирпича угодил прямо в мой портфель, и у меня сразу пропала охота разыгрывать роль живой мишени. Я взбежал обратно на кирпичную дорожку и взял курс на Ругбюль; портфель я положил на голову и шел, держась неестественно прямо,— все во мне было напряжено до последнего мускула. Они бросились меня догонять. Их тени жестикулировали. Их падавшие на кирпичную дорожку тени изъяснялись без слов.

Я был готов ко всему, хотя и не знал, что они задумали, но на этот раз подготовка мне не помогла: по команде, поданной Йобстом, они взяли меня в клещи и оттеснили к другой стороне дорожки, иезуитски приговаривая: «Будьте любезны подвинуться». Теперь они не пихались, а упорно прижимали меня к бровке крутого откоса, пока я, потеряв равновесие, не свалился в кювет, вернее, не совсем свалился, а скорее спрыгнул, заранее рассчитав прыжок: так что в воду я ухнул стоймя и не захлебнулся. Стоя в воде посредине кювета, я медленно увязал в прохладном иле, а оттуда, со дна, выныривали, булькая и переливаясь всеми цветами радуги, пузыри и лопались вокруг меня; бурая вода доставала мне уже до пояса; от нее отдавало затхлой болотной гнилью; прямо перед собой я увидел лягушку — сильным, отработанным брассом она выгребала к поросшему травой берегу. Удовольствие от развеселого спектакля, который устроили себе Йобст и Гейни Бунье, длилось недолго; им было мало того, что я, держа портфель над головой, все глубже увязал в вонючей

болотной жиже, им было недостаточно насладиться этим зрелищем, и Гейни Бунье опять нагнулся за кирпичными обломками, а Йобст, не желая отставать, натянул между большим и указательным пальцами аптечную резинку, вставил скрепку, прицелился и стрельнул мне по рукам. Что тут поднялось! Крохотные пули вокруг меня пели, точь-в-точь как сверчки, звенели, как комары, гудели, как шершни, зудели, как осы, з-з-з-запустили свои невидимые моторчики шмели и дикие пчелы. Как только Йобст принялся обстреливать меня скрепками, я, заслоняя голову портфелем, поворачиваясь к нему то одним боком, то другим, стал кое-как, с грехом пополам вытаскивать ноги из топи; так я добрел до противоположного ската канавы, попытался взобраться, поскользнулся, выкарабкался — и все это под непрекращающееся жужжание и зудение скрепок; я услышал, как Йобст и Гейни захохотали при виде моих покрытых шоколадной тиной ног, с которых стекала коричневатая жижа. Я еще лежал, распластавшись на скате канавы, когда в меня впилась первая скрепка, она угодила в шею: короткий и обжигающий внезапный укус, я вскрикнул и, уже не пытаясь прикрыться портфелем, пополз на четвереньках вверх по скату — снова попадание, плевать! — я перелез через колючую проволоку, на которой висели клочья овечьей шерсти, и зигзагами побежал к торфяникам.

Может, они отвязались? Как бы не так! Они сразу же раскусили мой маневр и помчались в сторону Ругбюля, то и дело пригибаясь на бегу, чтобы подобрать особенно приглянувшийся кусок кирпича; достигнув первого шлюза, они уселись на его деревянной запруде: они тешили себя мыслью, что отрезали мне все пути. Что же до меня, то я все бежал и бежал. Помню, как горели у меня шея и правая ляжка. И еще я помню страх, безостановочно гнавший меня вперед,— он не покидал меня ни на минуту, не давал перевести дыхание, он подстегивал и подстегивал меня, и я прыжками, с кочки на кочку, несся через овечье пастбище, убеждая себя, что теперь все мое спасенье в ногах, что, лишь основательно обогнав своих преследователей, я отобью у них желание продолжать охоту. Но они были уверены, что я от них не уйду.

Они удобно расселись на запруде, беззаботно болтали ногами и вертели в руках куски кирпичей, критически их оценивая: судя по всему, они были абсолютно уверены, что дичь от них не уйдет и что они еще неплохо позабавятся. Это было видно по их физиономиям. Это было понятно по их ухмылкам. И тогда я снова кинулся бежать — на северо-запад, точней: прямо на север, а когда на моем пути вставали изгороди, я сперва перебрасывал на ту сторону портфель, после чего мне уже волей-неволей приходилось прыгать вслед за ним — иногда это у меня получалось ловко, иногда не очень, как придется. Пускай сидят себе и дожидаются.

Я даже не заметил, светило ли в тот день солнце. Ветра, правда, не чувствовалось, и в воздухе было тепло — будь тогда весна, а не осень, все вокруг, наверно, кипело бы жизнью, известное дело: весна, пробуждение природы. Посмотрим, на месте ли старая лодка-торфушка. Я отыскал ее там, где канал впадал в болото. Светлело побеленное сиденье, изукрашенное пометом чаек, чернели просмоленные борта, корма ушла под воду. Я забрался в эту старую посудину и первым делом разогнал шестом дремавших на солнышке водяных пауков и невольно загляделся на степенных карпов, прогуливавшихся среди камышей. Какие красивые у них спинные плавники!

Я сидел в старой торфушке один, совсем один: запруду шлюза, даже если и встать, отсюда не было видно; дома уже давно отобедали, и Хильке, наверно, поставила мою порцию на плиту, чтоб не остыла до моего прихода, но мне вовсе не хотелось домой, я чувствовал себя здесь сво-

бодным, никто мною не понукал, никто ни к чему не принуждал, никто на меня не охотился, шею и ляжку почти перестало жечь: я столкнул лодку на воду, и она поплыла. Тогда я нащупал под сиденьем ржавую консервную банку и принялся вычерпывать из своего суденышка воду. Неожиданно я услыхал голоса — мужской и женский. Мужчина что-то крикнул, женщина рассмеялась. Голоса доносились с торфоразработок. Но за рядами сложенных для просушки торфяных кирпичей никого не было видно. И опять мужской голос что-то крикнул, и женщина снова засмеялась. Маневрируя шестом, я завернул лодку, она встала поперек канала, упершись носом и кормой в берега. Я выбрался на сушу и прислушался. Но было тихо. Течения в канале не чувствовалось, лодка держалась устойчиво, и я мог быть уверен, что она никуда не денется, а в случае надобности я смогу в ней укрыться.

Я двинулся по отлогому склону вверх, к торфоразработке, и вскоре увидел тачку, мостки, зубчатые тени, темные торфяные террасы. Хильда Изенбюттель со своим бельгийцем резали торф. Леон, этот ее бельгиец, раздетый до пояса, стоял на самой нижней террасе, всаживал резак, как лопату, в блестящий от влаги грунт, вырубал с четырех сторон ком размером с кирпич и ловко перебрасывал его Хильде Изенбюттель; обратный ход резака — в этот миг лезвие инструмента вспыхивало над краем ямы — тоже не пропадал даром: резак с размаху входил в жирный грунт. А Хильда Изенбюттель уже поджидала новый торфяной кирпич, подхватывала его на лету, чуть-чуть приседая, и укладывала рядом с другими на тачку, казавшуюся смоляной от клейких комьев торфа и влаги. Оба, и женщина и мужчина, были в штанах, бельгиец в черных бриджах, Хильда в серых суконных брюках с широкими манжетами; должно быть, и бриджи и брюки были заимствованы из гардероба Альбрехта Изенбюттеля, вот уже несколько лет как осаждавшего Ленинград. На обоих были деревянные башмаки, но, надо думать, только военнопленный Леон и хранил эту деревянную память по Альбрехту Изенбюттелю. Как я сказал, бельгиец работал голым по пояс; на женщине была застиранная блузка, которую она не слишком аккуратно заправила в брюки, на голове — косынка с изображением глобуса, циркуля и логарифмической линейки. Не упустил ли я еще что-нибудь? Ах, да, еще там стояла плетеная корзина, покрытая газетой, а рядом лежали рубашка и выцветшая армейская куртка бельгийца.

Где бы вы ни повстречали Хильду Изенбюттель, с какой бы стороны на нее ни поглядели, всегда казалось, будто она смеется или вот-вот зайдется смехом, и не потому, что у нее были такие маленькие, редкие зубы и прямые, не нуждавшиеся в вате плечи, и вовсе не оттого, что глаза у нее были так забавно поставлены — один непременно опровергал то, что утверждал другой. Нет, это впечатление задорной веселости исходило от всего ее облика; было и вправду весело смотреть на ее крепкие, чуть кривоватые ноги, на мягкую горку живота, в которую зарывался поясной ремень, на полную, уютную грудь, на веснушки, покрывавшие кожу даже за ушами,— посмотришь, бывало, на Хильду и так и кажется: сейчас она засмеется. А как проворно она ловила мокрые торфяные кирпичи! С какой сноровкой укладывала их на почернелую тачку! Ни один кусок не свалился. Бельгиец орудовал резаком, пока Хильда не наполнила тачки доверху; тогда он воткнул резак в землю, спрыгнул с террасы, подхватил Хильду на руки, усадил ее на край тачки и повез, то есть покатил тачку по широкой пружинящей доске мимо ямок от Хильдиных следов, быстро наполнявшихся ржавой водой; одолев легкий подъем, он с разгону вкатил тачку еще на одну доску и вырулил к невысоким, до пояса шпалерам или, скорее, шеренгам торфяных кирпичей, уложенных конусообразными штабелями для просушки. Штабеля были довольно стройные и стояли по шесть в ряд, так что издали, особенно в сумерки или в туман,

в сознании неизбежно возникало само собой напрашивавшееся сравнение с выстроившимися солдатами.

Хильда Изенбюттель спрыгнула с борта тачки, и оба взялись за дело: для начала они заложили круговой фундамент будущего конуса, оставив между кирпичами большие просветы для вентиляции, а на фундаменте соорудили стройную торфяную пирамидку, которая в ряду с другими такими же пирамидками, и особенно если учесть четкие интервалы между ними, непременно должна была навести на мысль о солдатах,— разумеется, при известном душевном состоянии. Работали они не разгибая спины, молча, брали обеими руками кирпичи с тачки и обеими же руками укладывали, подгоняя каждую кирпичину точно на отведенное для нее место. Верхний кирпич установил Леон — установил и воткнул в него перо, кажется, утиное, валявшееся у него под ногами, после чего по-военному отдал честь воздвигнутой пирамидке, но вдруг лицо у него перекосилось, и, не завершив салюта, Леон принялся чесать себе спину. Может, и вправду в этот момент его укусило какое-нибудь насекомое? Затем он уселся в пустую тачку и сложил руки на груди, всем своим видом показывая, что теперь Хильда должна доставить его назад, а когда она действительно повезла его обратно к яме, где они резали торф, он стал разыгрывать из себя человека, наслаждающегося прогулкой в экипаже по очаровательной местности; мимикой и жестами он пояснял кому-то невидимому, сидевшему рядом с ним, красоты окружающего ландшафта, то и дело кланялся направо и налево и сам отвечал на поклоны, которыми его приветствовали со всех сторон.

Взглянув вверх, на край торфяной ямы, Леон заметил меня и помахал рукой, однако на Хильду Изенбюттель это ничуть не подействовало; она и не подумала притормозить или хотя бы посмотреть в мою сторону; жест Леона она приняла за продолжение воображаемого разговора с прогуливающимися господами. Она остановилась, лишь привезя тачку на самое дно ямы, рядом с корзиной. Тут она обратила внимание на знаки, которые подавал ей Леон, и подняла голову. Она узнала меня.

— Иди сюда, Зигги,— крикнула она,— поможешь нам!

И я, прыгая с террасы на террасу, обрушивая за собой рыхлые торфяные стенки, спустился к ним. Они посмотрели на мои мокрые брюки с уже подсохшими разводами тины, но ни он, ни она не проронили ни слова и не спросили, почему у меня в руках портфель. Они просто со мной поздоровались. Бельгиец поднял с земли корзину, а Хильда Изенбюттель пошарила в ней, извлекла бутерброд с ветчиной и кусок песочного пирога и протянула мне их на выбор; но так как в подобных ситуациях мне всегда очень трудно бывает решить, я взял и то и другое и ни капли не обиделся, когда они, ободряя меня и поощряя мою прожорливость, насмешливо перемигнулись.

Они дали мне доесть, а потом нашли мне работу: я должен был чистить и подготовлять к резке торфяной пласт, а бельгиец следом за мной раскраивать его своим резаком на кирпичи. Словом, я начинаю, он — за мной... Я приступил.

Бельгиец резал, женщина укладывала торфяные кирпичи. Когда они отправлялись наверх, к конусообразным штабелям, они, случалось, переговаривались между собой, но того, что говорил Леон, я разобрать не мог. Он произносил наши нижненемецкие слова на французский манер, и получалась такая мешанина, что, кроме Хильды Изенбюттель, его никто не в состоянии был понять. Бельгиец прежде служил артиллеристом, и крылатый артиллерийский снаряд, который он когда-то носил на погонах, давно уже был прилажен к куску картона и экспонировался у меня на мельнице.

Вернувшись по доброй воле в тюрьму своего прошлого, я вновь вижу Леона: вот он стоит передо мной по пояс в торфяной яме, и еще я вижу

смеющуюся или, вернее, готовую рассмеяться женщину в расписной косынке, и слышу, как она резко втягивает в себя воздух, когда подхватывает мокрый торфяной кирпич. Время от времени я поглядывал через болото в сторону Ругбюля, но оттуда никто не показывался, лишь на лугу паслись коровы и овцы. Коровы и овцы — это только так пишется, а на самом деле, чтобы нарисовать задний план сцены, я должен сказать, что там были и пестрые черно-белые коровы, и буренки, и косматые, лохматые, сбившиеся в кучу, слившиеся друг с другом, так что не разберешь, где кончается одна, где начинается другая,— я должен это сделать, так как мне не хотелось бы, чтобы мою родную болотистую равнину спутали с какой-нибудь другой. Я повествую здесь не о каких попало, а именно и только о своих местах, ищу не чьи-то там чужие несчастья, чтобы доставить людям развлечение, а рассказываю о своем собственном горе, и вообще я рассказываю правду, а не байку, потому что байки ни к чему не обязывают.

И поэтому я настаиваю, что небо казалось тяжелым и гнетущим, воздух был пропитан туманом, а сквозь него пробивалось рахитичное солнце; и еще: работали мы под шум далекого прибоя, кругом шелестел камыш, птицы сбивались в стаи, и болото булькало, варя свой извечный пузыристый суп. Болото, тина, первобытный ил. Разве мой дед-краевед Пер-Арне Шессель не писал и не утверждал, что если не все на свете, то по крайней мере все лучшее, самое выносливое, самое жизнестойкое родилось из первобытного ила? Разве это не его мысль, что все живое пошло от головастика, который своим кнутастым хвостом продолбался из первобытного ила на свет божий? Да, так говорил Пер-Арне Шессель, наш занудистый знаток природы.

Я присел отдохнуть. И тут я услышал пение приближавшегося с моря авиамотора. Вполне возможно, что ни мужчина, ни женщина на дне ямы шума не уловили. Но возможно, что они слышали его и лишь потому не придали ему значения, что самолеты, летавшие бомбить Киль, Любек, Швинемюнде, слишком часто гудели у нас над головой. Шум нарастал с такой быстротой, что я уставился в сторону дамбы, зажмурил один глаз и, глядя сквозь четыре протянутых друг над другом телефонных провода, разделил небо на полоски: теперь, как только самолеты вынырнут из-за зеленовато-бурого вала, они попадут в сетку моего импровизированного прицела. Готово, зенитные орудия — к бою! Так! Развернем-ка мою тайную спаренную зенитку, наведем на плотину, так: теперь пускай они только сунутся. Они, должно быть, летели на бреющем, над самой водой. Похоже, что они подкрадывались под защитой дамбы. Но вот, блестя кругами пропеллеров, они вырвались из-за зеленовато-бурого вала, перемахнули телефонные провода и ринулись на нас — два самолета, два этих самых, приземистых «мустанга».

Заходя на цель, они снижались чуть не до земли, я даже различил на носу первой машины голову буйвола — косматую, наклоненную рогами вперед для нападения, в ней чувствовалась грозная, слепая сила; и сразу же я увидел летчика, да, да, мне показалось, что за стеклянным колпаком я отчетливо вижу физиономию летчика: он спокойно направлял буйволову голову на цель, еще ниже пригибая ее к земле; а сбоку, чуть позади, точно следуя маневрам ведущего, заходил на вираж второй буйвол, словно оба самолета были спаяны стадным чувством и одного приказа хватало на двоих.

Я вскинул руки и уронил их. Буйволы сразу же мне ответили. Огненные вспышки, россыпи искр, языки пламени; раскаленные нити молниями протянулись к земле, болото заохало, захлюпало, зачавкало — пули вонзались в рыхлое тело. А торфяные конусы! Бедняги! Они разлетались в пух и прах, эти коричневые торфяные солдатики, творение рук Леона и Хильды Изенбюттель, они взрывались черными веерами, валились набок,

рушились. Торфяные кирпичи разламывались. превращаясь в пыль. Огненная змея промелькнула в сухой болотной траве. На нас обрушился ливень торфяного крошева, но я уже лежал на земле; я вдруг сообразил, что лежу на сыром дне ямы и только чувствую, как меня придавило своей тяжестью тело Леона — его руки, хоть и не больно, но крепко держали меня, а дыхание щекотало мне шею. Леон прикрыл меня своим телом, а у меня перед глазами все еще вертелись огненные колеса, взвихривались светящиеся снопы, потом я видел, как целая очередь прошила торфяную стенку прямо перед моим носом,— правда, можно сказать, что впустую: в светло-коричневом сверху и почти черном у основания бастионе остались лишь малоприметные дырки. Мне казалось, что Леон лежит на мне целую вечность, а самолеты, только что пронесшиеся над нами, развернулись и уже опять заходили на нас: они круто взмыли вверх, легли на крыло и из этой исходной позиции ринулись в пике, они опять пикировали на нас, а если и не на нас, то на здорово поредевшие, но все еще сохранявшие дисциплину и выдержку ряды торфяных солдатиков. Вот оно что! Буйволов раздразнили торфяные вышки. Буйволов взбесила эта неправдоподобная стойкость; и верно: солдатики не бросались врассыпную, не ныряли в укрытия, даже не заботились о раненых, ну и все такое прочее. Вот в кого они, оказывается, целились, буйволы — в торфяные вышки, в батальон торфяных солдат, непреклонно стоявших во фрунт посреди болота!

Но под Хузумом располагались целые дивизии торфяных вышек, целые армии, послушные пагубной дисциплине, замерли там в непреклонной неподвижности, и как только самолеты легли курсом на Хузум, мы выкарабкались из ямы. А бельгиец? Что сделал бельгиец? Леон погрозил кулаком вслед удалявшимся самолетам и расхохотался.

— Дристуны перелетные! — заорал он во всю глотку, что прозвучало у него как «три струны пометные!» Он махнул рукой, показывая на разрушенные шеренги торфяных конусов, притянул Хильду Изенбюттель за краешек косынки к себе, смеясь, поцеловал ее, еще раз пренебрежительно махнул рукой в сторону батальона торфяных солдатиков, частью начисто сметенного с земли, частью понесшего тяжелые потери, частью — легкие, и обнадеживающе заявил: — Мы это дело приведем в порядок, время у нас есть.— Потом хлопнул меня по плечу и добавил: — А ты, малыш, как думаешь, приведем, неспа [1]? — И он тут же, не мешкая, принялся восстанавливать изничтоженные шеренги, отыскивая целые кирпичины торфа, укладывая их и возводя новые пирамиды.

Мы с Хильдой помогали ему, отыскивали и сносили в одно место чудом уцелевшие торфяные кирпичи, и Леон пускал их на стыки, как наиболее стойкие. Славный был он парень, этот военнопленный бельгиец, и, кажется, он не очень-то тосковал ни по своей сапожной треноге, ни по своей невесте, оставшейся в Бельгии.

Работая, он насвистывал. Подгонял нас и насвистывал, может, поэтому он и не расслышал тихого стона, раздавшегося вдруг среди торфяных вышек; впрочем, я тоже не расслышал. Первой, по правде говоря, услышала женщина: она насторожилась, прислушалась, но потом опять взялась за работу, пока вдруг не подала нам знак остановиться и замолчать; мы в удивлении уставились на нее и тут же уловили явственные стоны — равномерные, слабые стоны внизу, среди поверженных торфяных пирамид. Леон крикнул: «Кто это?» — но ответа не последовало. Он крикнул еще раз, и тогда мы все втроем пошли вниз, к торфяным развалинам. Трудно сказать, что мы ожидали увидеть, к чему готовились. Стоны прекратились; осторожно ступая, мы шли по расстрелянной торфяной крошке, и там, где шеренга кончалась, мы увидели... Клааса! Он лежал

[1] Не так ли? *(Искаж. франц.)*

навзничь. И не шевелился. Он даже не посмотрел на нас. Лицо его было мертвенно-бледно. Руки раскинуты, ладонями вверх. Запрокинутая голова его лежала на высохшем торфяном кирпиче. У Клааса был прострелен живот. На нем был ремень, то есть нет, я хочу сказать другое: пуля вошла в то место, где была застежка ремня. Вокруг расплылось кровяное пятно размером с кулак.

Да, именно об этом, вспоминая ту минуту, я должен сказать в первую очередь: сейчас меня больше всего поражает спокойствие, с каким мы тогда поначалу стояли вокруг него: ни один из нас не вскрикнул, ни у кого не вырвалось патетического «Боже мой!» или «Не может быть!», никто не рухнул на колени, не бросился ощупывать раненого и удостоверяться, жив ли он, мы даже не окликнули его, даже бегло не осмотрели рану! Ничего подобного — мы стояли оцепенев, как если бы все уже было кончено.

Первым стряхнул с себя оцепенение Леон. Бельгиец склонился над Клаасом и осторожно смахнул торфяное крошево, которым был осыпан мой брат. Он просто удалил мусор с одежды брата, вот и все. Я последовал его примеру, а потом стал звать Клааса по имени, но он не отвечал. Хильда Изенбюттель подняла меня с земли, притянула к себе и зашепталась с бельгийцем, одновременно посвящая его во что-то и советуясь с ним. Бельгиец спустился в яму, оделся и вернулся с тачкой. Он подкатил тачку вплотную к Клаасу, очистил ее от торфа и расстелил на днище свою куртку. Затем бережно поднял моего брата и уложил его на тачку с таким расчетом, чтобы голова Клааса упиралась в пологую заднюю стенку. Тут я сказал:

— Нужно к художнику, надо отвезти его к дяде Нансену, так будет лучше.

— И как же оно так вышло? — покачала головой женщина.— Нет, сынок,— продолжала она,— придется везти домой, это самое верное, ты успокойся. Домой, только домой.

— Клаас,— заторопился я,— Клаас хочет... я знаю, он хочет, чтобы мы отвезли его к художнику.

— Его надо в госпиталь,— проговорила Хильда,— сначала домой, а потом в госпиталь. Господи, и как же оно так вышло?

Она показала в сторону Ругбюля, бельгиец кивнул и взялся за ручки; мне велели нести корзину; мы тронулись в путь, к выходу из болота. Тачка то и дело проваливалась. Большое деревянное колесо с железным ободом поминутно оседало, натыкалось на кочки, вязло в мягком грунте. Тело брата подпрыгивало от малейшей неровности, дергалось, подавалось то туда, то сюда, голова откидывалась к борту или, мотнувшись, перевешивалась через опорную стенку; руки его, раскинутые в стороны, волочились по земле и то и дело подскакивали. А из уголков рта сочилась кровь; на виске кровь запеклась в форме креста.

Бельгиец толкал тачку, притормаживал и толкал снова; он тоже весь дергался и подавался всем телом то вперед, то назад, шейные мышцы у него вздулись, спина напряглась, но глаза неотрывно смотрели на Клааса, только на Клааса, и, казалось, каждый толчок ему был как ножом по сердцу.

Мы решили выбраться к дамбе, а там уже понизу, вдоль нее, везти Клааса по хорошей дороге. Время от времени бельгиец останавливал тачку. Хильда Изенбюттель укладывала Клааса поудобнее или поправляла под ним сползшую куртку. При каждой такой остановке они с Леоном, пошушукавшись, обращались ко мне: «Может, тебе побежать вперед, предупредить?» Я отказывался. «А может, все-таки стоит предупредить домашних?» Я опять отказывался. «А может, все-таки ты сбегаешь, вызовешь отца, чтобы вышел навстречу, а то сколько мы еще протащимся на этой тачке». Но я и тут отказался: пусть уж лучше они дадут мне

ремень, вон ту лямку, все равно она без толку лежит в тачке; тогда они, явно одобрив мое предложение, приладили мне через плечо кожаную лямку, и я, согнувшись в три погибели, изо всех сил потащил тачку за передок; я шагал и думал о деревянной запруде, о Йобсте и Гейне Бунье, от которых я убежал. Отсюда не было видно, подкарауливают они меня или нет.

Как мне теперь описать наше возвращение домой, какими дозами отмерять правду — сказать больше или меньше? Я слышу, как скрипит колесо тачки. Я чувствую, как лямка врезается мне в плечо. Я вижу приближающийся Ругбюль, красный кирпичный дом, сарай, ветхую повозку с поднятым дышлом. Мой Ругбюль. Ничего не поделаешь, с каждым шагом Ругбюль все ближе и ближе, несмотря на поминутные задержки и остановки, несмотря на то, что бельгиец, например, начал выбиваться из сил, а мной овладел страх. Вот мы уже катим тачку по деревянному мосту; отсюда хорошо видна запруда — там никого нет, никто не подстерегает меня с пращой наготове. Ушли. Мы провезли тачку мимо шлюза, мимо стрелы указателя, мимо повозки; и я подумал, что вот теперь Клаас, наконец, приподнимется, теперь он поймет, где он и куда мы его везем, я был твердо уверен, что он велит везти его обратно, а потом спрыгнет и даст деру назад, в торфяное болото, где он отсиживался уже много дней, с тех пор как исчез из Блекенварфа. Но брат лежал на тачке недвижимо, он не только не приподнялся, у него даже веки ни разу не дрогнули. Так вот мы и доехали и остановились у самого крыльца нашего дома.

Хильда Изенбюттель вошла в дом. Бельгиец сел на каменный приступок, пошарил онемевшим указательным пальцем в карманах в поисках чинарика и, ничего не найдя, показал на свою куртку, которую подложил под Клааса: окурок там, где же еще. Потом махнул рукой: потерплю, мол. Покурить можно позже. Он поглядел на Клааса, озабоченно покачал головой и недоуменно развел руками, но не проронил ни слова: он беседовал со мной на языке немых. Он как бы говорил мне своим молчанием: если бы я был в силах хоть чем-то помочь, я помог бы, но здесь от меня мало что зависит; дотащить Клааса на тачке — это, конечно, мало, но большего от меня в моем положении ожидать не приходится. Он настороженно прислушивался к тому, что делалось в доме, было видно, что он хочет убраться отсюда подобру-поздорову — и возможно скорее: это было ясно, как божий день. Он бы, конечно, не поленился поднять свисавшую с тачки руку Клааса и пристроить ее поудобней, но он и этого не сделал: под окнами нашего дома он не решался дотронуться до моего брата. Я не отрывал глаз от Клааса. Я все еще не терял надежды, я терпеливо ждал, что в самый последний миг он все-таки удерет. Кажется, он пошевелился? Ну да, вот он осторожно подобрал ногу. Приготовился к прыжку? Нет, ему, видно, сделалось очень холодно, по его телу волной пробежала дрожь.

Тут на верхней ступени крыльца вырос мой отец; китель на нем был распахнут; никак не ответив на приветствие военнопленного бельгийца, отец возвышался на верхней ступеньке крыльца, и на его лошадином лице обозначилось нечто такое, чему не сразу и название подберешь... Тут и растерянность, и почти обида; во всяком случае, он не бросился опрометью к тачке, а лишь стоял на самой верхней ступеньке, монументальный, как памятник самому себе, и взирал оттуда на Клааса, взирал так, словно его прозорливый ум уже давно предвидел возвращение блудного сына и он, возможно, даже успел авансом отстрадать по этому поводу. Отец не спешил. Казалось, он что-то сопоставлял. Затем он медленно спустился, обошел вокруг тачки, остановился у ее задней стенки и неизвестно зачем тронул Клааса за плечо, но при этом он не сказал ни единого слова, не окликнул его, не попытался вывести Клааса из его

беспомощного и беззащитного молчания. Свисавшую руку Клааса он все же поднял, согнул в локте и положил моему брату на грудь. Хильда Изенбюттель сбежала со ступенек вслед за отцом, сдернула с головы косынку, тряхнула волосами и опять сказала, словно заведенная: «И как же оно так вышло?» Бельгиец всем своим видом показывал, что готов к услугам. Постояв возле тачки, отец велел Леону поднять Клааса за ноги, а сам подхватил брата под мышки. Так они и внесли его в дом. И, неуверенно ступая, втащили в гостиную. Боясь споткнуться, осторожно приблизились к серой кушетке и положили на нее Клааса.

Отец не заметил, как Леон и Хильда Изенбюттель переглянулись между собой и, не попрощавшись, вышли; он неподвижно стоял перед Клаасом, весь обратившись в слух: в ответ на свой немой, исполненный ожидания вопрос ему хотелось услышать живое сыновье дыхание. Он остался с сыном наедине, он хотел что-то сказать ему. По всей видимости, хотел сказать что-то очень важное. Но Клаас не открывал глаз. Тогда отец осторожно подтянул стул, пододвинул его к изголовью кушетки, сел и склонился над моим братом; так прошло несколько минут; потом он взял руку брата — изувеченную перевязанную руку и, поворачивая ее, осмотрел самым внимательным образом. Руки он не выпускал. Губы его шевелились. Он, вероятно, никак не мог примириться с тем, что брат молчит. Неожиданно он сказал:

— Даже рука еще не зажила, а ты уже породнился со смертью.

Он причитал над Клаасом едва слышно, скороговоркой, нимало не заботясь, доходят ли до сына его слова; он говорил, будто его обязывал к этому давний долг, уже много времени как подлежавший оплате,— долг, который тяготил его душу с того самого дня, когда Клаас вернулся. Не успел отец произнести последние слова, как дверь открылась, но он не обернулся, только, не выпуская руки Клааса, умолк.

Он прислушивался к шагам моей матери, пока она своим заплетающимся шагом двигалась от дверей к нему. Отец весь сгорбился и затаил дыхание, а она все шла и шла через гостиную, в которой все мы так редко бывали; губы у матери были крепко сжаты, лицо лишено или почти лишено выражения, а если и была на нем тень какого-то чувства, то разве самообладания, но самообладания, трудного до боли. Наконец, отец поднялся, предлагая ей сесть на стул. Она молча отказалась. Она подошла совсем близко, так что уперлась коленями в кушетку, и лишь тогда села; потом подняла руки, словно хотела прикоснуться к лицу Клааса, однако, как видно, передумала и опустила их ему на плечи — я ничего не забыл и ничего не путаю, потому что в такие минуты все чувства обостряются, каждый звук слышишь, будто у тебя четыре уха, каждую мелочь запоминаешь на всю жизнь, ничто постороннее не в силах тебя отвлечь; это минуты, когда перед тобой вдруг открывается завеса и тайное становится явным,— в общем, такое, чего словами не выскажешь. Мать не закричала. Она не повалилась на Клааса, не стала в исступлении гладить его лицо и волосы, не звала его по имени, не целовала; она только цепко держала его за плечи и лишь один раз легонько провела по его правой руке, но тут же испуганно остановилась, как если бы совершила непростительную вольность, и потому виновато, да, почти виновато положила снова руку ему на плечо. Она ни разу не попыталась осмотреть его рану. Какое-то время она сидела в оцепенении, потом ее тело начало вздрагивать, она всхлипывала, она плакала беззвучно и, собственно, даже без слез. Отец положил руку ей на плечо, но она, казалось, и не замечала этого. Тогда отец, должно быть, надавил рукой посильней, потому что она вдруг поднялась и, продолжая бесслезно всхлипывать, двинулась к окну с цветами, словно бы спрашивая у окна, что теперь делать; отец сказал, что, прежде всего, он позвонит доктору Гриппу; остальное он еще не успел обдумать.

Мать оперлась о подоконник и спросила, как же это случилось, и участковый инспектор объяснил, что его при этом не было, это случилось там, на болоте, налетели штурмовики, внезапный налет, непонятно, для чего это им понадобилось, на торфоразработки, там в это время была только Хильда Изенбюттель со своим военнопленным, с Леоном, ну, ты знаешь... Отец добавил, что это они — Хильда с военнопленным — и привезли Клааса в Ругбюль на тачке. Мать молчала; это она и сама знала, ведь она все видела из-за своей шторы в спальне. Он собирается звонить в Хузум? Да. А в гамбургский госпиталь он тоже собирается звонить? Нет, это, наверно, сделает без него служба в Хузуме. Он позовет ее, когда прибудет доктор Грипп? Разумеется, он позовет ее сразу же, он обсудит с ней все вопросы, которые могут возникнуть. Мать обернулась и пристально посмотрела на Клааса, но он лежал все так же, как его положили. Однако ее пронзительный взгляд о чем-то допытывался, искал ответа на какой-то свой вопрос, и когда она, еле волоча ноги, двинулась обратно — от подоконника к кушетке, пока она мучительно преодолевала это расстояние, словно пытаясь пробиться сквозь незримую преграду, я даже испугался: что она задумала? И я немало удивился, поняв, что такое тягостное усилие она предприняла лишь затем, чтобы взять свернутое одеяло, встряхнуть его и, держа слабыми пальцами за края, укрыть им Клааса; после этого она вышла.

О чем надо рассказать еще? Да, была еще одна существенная деталь. Звонок. Отец звонил по телефону — должно быть, при открытой двери. Я будто сейчас слышу, как он вызывает врача, как он дважды орет в трубку про то, что случилось и зачем нужен врач, я вижу, как он возвращается после разговора — весь сгорбившийся, раздраженный, и бурчит себе что-то под нос, а в одной руке перекидной календарь, который он прихватил со своего письменного стола. Он начинает ходить вокруг стола в гостиной, за которым мы никогда не обедали. От его шагов наш добродушный коричневый буфет подрагивает мелкой дрожью. А отец кружит и кружит по комнате, по самой ее середине, под лампой, мимо трехэтажной металлической подставки для цветов, чуть не сбивая ее,— лишь бы только не прислушиваться, лишь бы ни о чем не думать; он даже забыл завязать шнурки на правом ботинке, и они волочатся за ним по полу. Я не отваживался обратиться к нему. Говоря по телефону, он застегнул свой форменный китель на все пуговицы, но теперь опять расстегнул его, и наружу выглянули вечно перекрученные подтяжки. Внезапно он как вкопанный остановился перед буфетом, поднял подставку с календарем, подержал на вытянутой руке и, бегло взглянув на листки, швырнул календарь на пол. Листочки так и посыпались— словно разорвалась шрапнель, и беспорядочно хлынули белые дни; несколько штук застряло среди веток фуксии. А отец уже снова принялся мерить шагами комнату, но его хватило теперь лишь на два круга; проделав два круга, он как-то боком, боком подался к двери, переступил порог, прошел через коридор и скрылся у себя в кабинете. Я услышал звяканье, когда он поднял трубку, и сразу же второе — отбой: отец положил трубку, не начав разговора.

Клаас зашевелился под одеялом, я подскочил к нему, шепотом назвал по имени и стал просить, чтобы он, наконец, открыл глаза, чтобы он выслушал меня,— ведь такой минуты, может быть, больше уже не представится. Он сгреб одеяло узлом у себя на груди.

— Окно,— зашептал я,— наружная дверь, подвал — нигде ни души, путь свободен.

Дрожа всем телом, он открыл рот, ухватился за одеяло и потянул — ткань вздыбилась на нем продольной складчатой горой.

— Никого нет,— торопил я Клааса.— Ну, давай же, соберись с силами, потом будет поздно.

Но я говорил впустую, мои слова не достигали его сознания. Тогда я подбежал к окну, распахнул его и показал рукой наружу. Он не повернул лица в мою сторону. Я снова подошел к нему, просунул руки под одеяло и нащупал изувеченную руку Клааса — только для того, чтобы обратить на себя внимание, чтобы дать ему знать о своем присутствии, о том, что я готов ему помочь. Руки он не вырвал, но это было все, чего я от него добился.

Отказавшись от надежды помочь ему, я закрыл окно, подобрал рассыпанные по полу листочки и, закрепив их, поставил календарь на стол. Потом я отыскал 22 сентября 1944 года и положил этот листок сверху, так что он единственный был на виду, закрывая собой остальные дни. Клаас все время постанывал, тихонько и жалобно, может быть, он о чем-то просил, но я не понимал, что ему нужно, и отец тоже не понимал, он снова тихонько вошел в комнату и стоял, нагнувшись над Клаасом, беспомощно вслушиваясь в его стоны, и не знал, что делать. Потом он пожал плечами, выпрямился, подошел к обеденному столу, за которым мы никогда не обедали, опустился на стул рядом со мной и уставился на календарь, он уже не волновался, не бормотал в отчаянии непонятных слов, в нем чувствовалось спокойствие, спокойствие опустошенности — и решимость; он положил одну руку на другую и сидел, опустив плечи, свесив голову, как человек, приготовившийся ждать, то есть нет, перед этим он, к моему несказанному удивлению, выдвинул один из ящичков стола и достал оттуда рамку с фотографией Клааса — Клаас был в военной форме перед постовой будкой; вскоре после того как брат прострелил себе руку, фотография была спрятана в ящик стола, и вот теперь отец достал ее и поставил на прежнее место, на буфет, между поблескивавшей перламутром большой морской раковиной и копилкой из расписного фарфора,— поставил и больше на нее внимания не обращал, а потом сел и стал ждать.

Мы ждали порознь, каждый спрятавшись в себя. Мы ждали, то есть я хочу сказать: ничего другого нам делать не оставалось. Каждый из нас примирился со случившимся. И то, как мы ждали, ясно говорило, что мы примирились, но в нашей примиренности была какая-то неясность. Мы все еще надеялись, что что-то произойдет помимо нас, и это несмотря на то, что мы сами не смели допустить, чтобы что-то произошло. Самое страшное — то, что было исполнено для нас обоих такого значения,— уже случилось, это был факт, оставалось только ждать эпилога. Уборки помещения. Стоит мне вспомнить, как он тогда сидел рядом со мной, и меня пронизывает сознание, что своим пугающим спокойствием и отстраненностью он уже в ту минуту как бы заявлял: все решено. Да, мой отец, участковый инспектор округа Ругбюль, судя по всему, отлично знал, что от него требуется. Но зачем же он все-таки ждал доктора Гриппа? Что тот мог сказать ему нового?

Наконец, прибыл доктор Грипп, и я по отцовскому знаку пошел открывать дверь. Наш доктор был грузный, громадный старик; он передвигался с трудом, тяжело отдуваясь, этот рыжеволосый великан, которого жизненный опыт научил вбирать голову в плечи, поскольку ему довольно часто приходилось стукаться лбом о низкие балки. Обнаружив одну болезнь, он никогда этим не удовлетворялся и, будучи человеком подозрительным, предлагал пациенту на выбор по меньшей мере две или три другие. Он предоставлял каждому возможность выбрать себе что-нибудь по вкусу. Я взял у доктора его медицинский саквояжик и пошел впереди, медленно-медленно, черепашьим шагом — чувство у меня было такое, будто я не веду, а заманиваю его в гостиную. На короткой дистанции от входной двери до гостиной доктор Грипп отдыхал дважды,

при этом он прислонялся к стене, еще ниже пригибал свою и без того низко опущенную голову с массивным затылком и принимался шумно дышать, отщелкивая пальцами ритм. Хотя я и напомнил ему о пороге при входе в гостиную, а перед самым порогом еще раз предостерегающе показал на него, доктор все-таки споткнулся и, наверно, упал бы, если б отец не подхватил его под руки и не удержал. Отец подвел старого великана к стулу возле кушетки, усадил и поздоровался, а мне указал на дверь, но тут же позвал назад и велел поставить саквояжик доктора у его ног, после чего рассеянным жестом отослал меня в комнату Хильке, которая была рядом.

— Подожди там,— бросил он и закрыл за мной дверь.

Войдя к Хильке, я прежде всего поклонился киноактеру, который не только улыбался мне со стены, но и чокался со мной бокалом шампанского. Он был обрамлен неплотным роем молодых гимнасток в белых спортивных платьях — гимнастки проделывали упражнения с булавами, играли с обручем и крутили колесо, наглядно агитируя своего кинокумира в пользу общества «Вера и красота», и он, как видно, чувствовал себя в этой компании совсем неплохо. Картинки были вырезаны из журнала, и на одной из них Хильке, привстав на цыпочки и выпятив напрягшуюся грудь — я узнал сестру по задевающим друг за друга икрам,— вертела над головой двумя скрещенными булавами. Обе булавы стояли в углу рядом со шкафом, я взял их, подержал в руке, покачал ими, как маятниками, ударил друг о дружку и поставил на место: ничего интересного в них не было. На спинке единственного стула висел жакет от национального костюма — чтобы спина не мерзла; на сиденье лежала черная юбка и черный лакированный пояс. Из рамки зеркала торчала открытка полевой почты, под зеркалом на стеклянной полочке я обнаружил ножницы для ногтей, заколки для волос, четыре расчески, тюбик крема от кожного зуда, вату, резиновый шнурок, трубочку с таблетками и еще вату. На кровати сидел большой разобиженный цыпленок из желтой материи, из-под кровати выглядывали сестринские туфли. А где головоломка? Головоломка была на ночном столике, все три мыши сидели в своих ловушках.

Я подкрался к двери и стал смотреть в замочную скважину. Доктор Грипп сидел на кушетке, рядом с ним стоял отец. Одеяло валялось на полу. Я увидел лицо отца: его искажала гримаса тревоги и страдания, губы растрескались. Спина доктора Гриппа закрывала Клааса. Отец о чем-то спросил, доктор Грипп покачал головой. Отец задал еще один вопрос, довольно громко, так что и я расслышал.

— Но почему нельзя?

Врач-великан склонился над моим братом:

— Это возможно только в больничных условиях, его надо немедленно отправить в госпиталь.

Мягким движением кисти руки он указал на Клааса, как если бы хотел представить неопровержимые доказательства своей правоты. Отец опять о чем-то спросил, доктор Грипп ничего не ответил, а только поднял раскрытой ладонью вверх, до уровня плеча, свою руку, перед тем скользнувшую вниз. Все было ясней ясного. Медицинский саквояжик сиротливо стоял на полу, доктор так и не открыл его. Отец подошел к врачу вплотную, теперь я видел только их спины: вероятно, доктор Грипп растолковывал отцу что-то такое, чего тот не в силах был уразуметь. Но даже непонятливость отца не заставила доктора открыть свой саквояжик, потрескавшийся кожаный саквояжик со старомодными замками. Не поворачиваясь лицом к отцу, доктор Грипп продолжал шепотом убеждать его в чем-то, и мне показалось, что по мере того, как он говорил, отец лишался — одна за другой — последних своих надежд; это

было совершенно очевидно, потому что отец вдруг отвернулся, уставился в окно и мало-помалу вовсе перестал задавать вопросы.

Громко хлопнула входная дверь. Я кинулся к окну посмотреть, кто пришел, но опоздал; тогда я снова подкрался к замочной скважине. Отец сидел не двигаясь; на дверь он даже не оглянулся. Доктор застегнул на Клаасе куртку. И тут на пороге гостиной появился *он* — маленький и потом сразу же каким-то чудом выросший, так, по крайней мере, показалось мне; в одной руке он держал трубку, в другой — шляпу; на нем было его ветхое синее пальто, он еле переводил дух. Он остановился на пороге не оттого, что смутился или побоялся войти в неподходящий момент,— нет, просто ему не хватало дыхания, и плечи у него ходили ходуном. Как повел себя отец? Он не обернулся, словно подчеркивая, что его не интересует, кто вошел: вопросов у отца больше не было, оставалось выполнить необходимое.

Художник переступил порог и направился к кушетке, но обратился он не только к доктору, а к ним обоим:

— Убили его? Мне сказали, что убили.

Два стремительных шага, и Нансен уже стоял у кушетки, быстро переводя взгляд с Клааса на доктора. Я расслышал, как доктор произнес:

— В госпиталь. И как можно скорее. Откуда мне позвонить, Йенс?

— Там,— отозвался отец,— в кабинете.

Художник помог врачу подняться.

— Есть надежда? — спросил Нансен.— Он выживет?

— Будем думать, что да,— ответил доктор Грипп,— могло быть и хуже.— И, шаркая ногами, вытянув вперед руки, он пошел из комнаты и на сей раз не споткнулся о порог.

Художник склонился над Клаасом. Он вглядывался в него настойчиво, изучающе, очень сосредоточенно: казалось, он пытался отыскать что-то в его лице, а если не отыскать, то запечатлеть что-то в своей памяти. Губы его шевелились, он нервно сглатывал слюну, на щеках перекатывались желваки. Потом он тихо покачал головой — оглушенный, не веря в случившееся, и на лице его можно прочесть лишь одно чувство— гнев, неукротимый гнев. Он повернулся к отцу, он хотел что-то спросить, запнулся и только произнес коротко, извиняясь за свой непрошеный приход:

— Они мне сказали, что он убит, вот я и пришел.

Участковый инспектор кивнул. Этот кивок отнюдь не свидетельствовал, что участковому инспектору понятны душевные побуждения художника,— скорее, это было равнодушное подтверждение того, что слова Нансена приняты к сведению.

— Как же это все-таки могло случиться?

Пожатие плечами:

— Что случилось, того не изменишь.

— Там, на болоте?

— Да, там, на болоте.

— Надо же было ему оказаться там в ту минуту!

— Да, вот именно, надо же было.

— Будем надеяться, что он выживет, хотя одних надежд мало. Похоже, что тут на одних надеждах далеко не уедешь. Это безумие, Йенс,— будь проклято это безумие.

— Что ты хочешь этим сказать?

— Они заберут его и вылечат, но только для того, чтобы он смог выслушать приговор военного суда. Они вылечат его, чтобы поставить к стенке, ты же знаешь.

— Я? Я ничего не знаю.

— Но они уже едут сюда, чтобы его забрать!

— Пока что никто не едет.

— Вот как? Но тогда все зависит от тебя.

— Да, все зависит от меня, и поэтому позволь уж мне заняться этим делом самому.

— Я пришел к тебе только из-за него, из-за Клааса.

— Спасибо.

— Тебе отлично известно, что такое для меня Клаас. Я его любил, это очень близкий мне человек.

— Разве я отрицаю?

— Можно мне поговорить с Гудрун?

— Она наверху, но я думаю, не стоит.

— Может быть, вам нужна моя помощь?

— Сами управимся, не стоит.

— Всего хорошего.— Художник подошел к кушетке. Он слегка дотронулся до руки Клааса. Он коснулся его плеча — и вышел, ничего не видя перед собой. Я все ждал — вот за ним хлопнет дверь, но дверь не хлопнула; я снова увидел его, когда он уже спустился вниз по лестнице и подошел к столбу, где стоял его велосипед; я смотрел в окно и видел, как он просовывает свою шляпу в зажим багажника, как дует на прищемленную подушечку большого пальца и потом, взяв велосипед за руль, катит его прочь от нашего дома.

Я смотрел ему вслед до тех пор, пока он не исчез за взъерошенными изгородями Хольмсенварфа; потом я отошел от окна, но мне больше не хотелось подглядывать в замочную скважину — я взял и пошел в гостиную; в первую минуту я немножко струхнул и нерешительно остановился, держась за ручку двери, но так как никто не гнал меня и даже не сделал никакого замечания, я закрыл за собой дверь. Доктор Грипп и отец разговаривали о чем-то в передней; Клаас неподвижно лежал под одеялом. Доктор убеждал отца, что возьмет что-то такое на себя, то ли обязанность, то ли какое-то поручение; он все время твердил:

— Это я улажу, это я беру на себя, предоставь это мне.— Он ободряюще хлопнул моего отца по плечу, повернул его кругом и подтолкнул к двери в гостиную, а сам, еле передвигая ноги, потащился к лестнице; мы, отец и я, подняли головы и, на время позабыв обо всем, целиком обратясь в слух, следили за этим стопудовым нисхождением.

— Слава богу,— пробормотал отец, и его оцепенение как рукой сняло. Он увидел меня. Он схватил меня, притянул к себе и начал всем телом подталкивать к кушетке, а на расстоянии одного-двух шагов от нее остановил.— Вот,— выдавил он из себя,— вот до чего он дошел, наперекор всем моим стараниям вывести его в люди. Сколько я его ни учил, все зря! Как мы на него надеялись, а он вон куда, допрыгался, получил свое.— Отец умолк.

— Когда он поправится? — спросил я.

Но отец, хоть и стоял рядом, не ответил мне, а продолжал негодовать:

— Он же знал, что я обязан буду сделать, ведь это же мой долг, он это знал. А теперь вот оно, пожалуйста. Теперь дудки — не отвертишься. А мы еще сомневались, спрашивали себя, правы ли, допрашивали собственную совесть, как положено, искали ответа в меру своего разумения. И нашли, нашли ответ. Не сегодня. Еще в тот день, когда он вернулся. Ответ на все наши вопросы. Пойдем.

Он потянул меня за собой, лицо его было землистого цвета. Мы бок о бок прошли через коридор в его кабинет. Он снял телефонную трубку, подождал гудка и вызвал Хузум от имени участкового инспектора Ругбюля; голос его звучал не так громко, как обычно, но неуверенности в нем не было.

10. Отсрочка

Мне хотелось бы поведать здесь все, о чем я знаю. Даже если все, что я знаю, лишь до первого основательного дождя,— неважно, я обязан восстановить в памяти ржаво-красный цвет давно заброшенного хлева в Блекенварфе и то памятное утро с низким заслоном туч над равниной; мне придется открыть дверь в хлев и позволить своим глазам вновь увидеть раненую корову, и еще раз собрать всех действующих лиц при достаточно ясном дневном свете,— всех, кто явился тогда, чтобы стать либо зрителем вынужденного убоя скотины, либо принять в этом событии непосредственное участие. Для полноты изображения мне представляется необходимым сразу же добавить к нему еще три-четыре мазка. Итак— продуваемый всеми ветрами и, как я уже сказал, заброшенный хлев в Блекенварфе с загонами для свиней, поржавевшими кольцами для привязи коров и загаженным, косо приколоченным куриным насестом; на неустойчиво сложенном штабеле досок сидит старый Хольмсен, его жена, художник, Ютта и я; привалившись боком к выкрашенной известью стене хлева, опершись на передние ноги, натужно хрипя, с пузырями пены на губах сидит раненая корова; из ран на ее шее и спине медленно стекает кровь.

Скажи я, что обе бомбы самолет сбросил вынужденно, меня сразу же спросят, откуда мне это известно. Откуда? Очень просто. Не говоря уже о том, что мне трудно представить себе летчика, который мог бы принять Ругбюль, да еще сквозь пелену облаков, за объект, достойный бомбежки, я считаю вопрос «откуда тебе это известно?» по меньшей мере второстепенным. Как бы то ни было — вынужденно или не вынужденно, а самолет обе бомбы сбросил: одна упала в море, другая ухнула в топкий выгон неподалеку от Блекенварфа, и на этом месте образовалась воронка; осколки бомбы угодили в шею и хребет пасшейся на выгоне коровы. Это была корова Хольмсена.

Мы сидели в хлеву, пристроившись на сложенных штабелем досках, и смотрели на несчастное животное, которое находилось при последнем издыхании, но все-таки еще было живо — как видно, попавших в корову осколков оказалось недостаточно, чтобы прикончить ее сразу. На разостланном мешке из-под картофеля лежали топор, нож и пила — не специальная пила-косторезка, а смазанная жиром ножовка; рядом стояли миски, лохань, подойник с вмятинами; тут же на земле лежал наготове рваный кожаный фартук — все, что требуется для убоя скотины. А мы сидели на досках и смотрели. Поглядеть со стороны, подумаешь: присела животина на задние ноги; но из грязного вымени с судорожно съежившимися шершавыми сосками неуёмно текло на плотно утрамбованный пол молоко, а внутри вымени все время что-то сжималось и разжималось, и вымя судорожно дергалось и дрожало. Косматая метелка хвоста билась о землю, ударяя при резких взмахах о стену. Корова вытягивала голову вперед, как на водопое, сопела, облизывала морду до самых ноздрей и фыркала, пуская пузыри пены. Время от времени она принималась шарить передним копытом по земле, пытаясь оттолкнуться от стены, но из этого ничего не выходило, и корова со скрёбом и шуршанием опять припадала боком к стене. Кровь не переставая сочилась у нее из ран, бежала поблескивавшими ручейками по черно-белой пятнистой шкуре и стекала на землю. Один осколок раздробил ей правую заднюю ногу, сорвал кожу и обнажил кость.

Старик Хольмсен уже дважды собирался с духом, чтобы забить корову. Понукаемый женой, несуразным кривоногим существом с головой, поросшей взлохмаченным седоватым войлоком,— что, должно быть, иногда вызывало у старика ощущение, будто он женат на шотландском

терьере,— Хольмсен дважды брался за топор и подходил к корове, напутствуемый и подгоняемый криками старухи, и мы даже видели, что он уже намечает на ее кудреватом лбу точку для удара, нацеливается в нее глазами и даже покрепче упирается в землю ногами, чтобы не промахнуться, но занести топор ему так и не удавалось, несмотря на все вопли и ожесточение старухи. Пожав плечами, он каждый раз понуро возвращался к сложенным доскам и подсаживался к нам.

Старуха брюзжала и злилась, она подначивала мужа, твердя, что вот сейчас, сию минуту поедет в Глюзеруп за Свеном Пфрюмом, издавна промышлявшим забоем скота у хуторян всей нашей округи,— тогда ему, старому недотепе, придется раскошеливаться, раз у самого кишка тонка корову забить. А когда она увидела, что художник неотрывно смотрит на животное, она и вовсе вышла из себя:

— Ну, живей, Хольмсен, живей, поворачивайся, не тяни волынку, околеет ведь, того и гляди, тогда набедуемся.— И, пытаясь заставить мужа сделать то, чего не избежать было, она подхватила помятый подойник и двинулась к корове, давая этим понять, что сама подставит посудину под струю крови из вспоротого горла, да и вообще поможет забить скотину.

Напрасно: ничто не способно было придать старику Хольмсену ни сил, ни уверенности в себе; разжившись табаком у художника, он отвернулся в сторону и что было мочи дымил своей цигаркой. Тогда жена напомнила ему, что забивал же он уток, да и голубей, и кур тоже. Она взяла топор, чуть ли не силком всунула топорище Хольмсену в руку и сказала, чтобы он прежде хорошенько пошевелил мозгами, чем ни за что ни про что платить Свену Пфрюму. Это его проняло. Он вздохнул, покорно кивнул головой и поднялся с досок, однако долгий взгляд, каким он уставился на раненое животное, показал ему предел его возможностей, и Хольмсен бессильно опустил топор на землю.

— Не знаю,— с трудом выдавил он из себя,— будь это какая другая корова, но ее не могу. Только не ее. Ведь это же Тэя! Вторая у нас по удою. Каждое слово понимала.

— Ну и что,— возразила старуха,— теперь она вообще ничего больше не понимает, она чуть жива. Зачем же ей зря мучиться. Забить ее надо, раз уж так вышло.

Но тут Ютта вздумала спрашивать, нельзя ли ее вообще исцелить, если как следует перевязать раны. Услышав такое, фрау Хольмсен так и зашлась.

— Тебе бы вот саму перевязать,— цыкнула она, не скрывая пренебрежения,— узнала б тогда. Много ты в этом смыслишь.

Ноги у коровы стали разъезжаться, потом передние подогнулись, она упала на них и вытянула голову на земле; старуха опять схватила топор, но не для того, чтобы передать его мужу,— нет, она как бы напоминала о том, что теперь нужно делать. С топором в руке она вплотную подошла к корове, но та, должно быть, уже не видела хозяйки и только мотала головой туда-сюда и все старалась достать языком рану на спине, но достать никак не удавалось, и от натуги корова выдыхала воздух так сильно, что с земли взметывалась соломенная сечка и взлетали сухие листья. Внезапно корова оттолкнулась от стены — она, наверно, собрала для этого последние силы, но почти сразу же завалилась назад и задергала ногами. Она уже больше не пыталась слизнуть пену с губ. Все мускулы ее тела, только что еще так отчаянно напрягавшиеся, вдруг расслабли, хвост уже не шуркал по земле. Старуха простерла руку ладонью вверх и показала на корову. Это был жест открытого обвинения, обращенный ко всем, не только к старику Хольмсену — тощему человечку с черными, тронутыми сединой волосами, сидевшему на самом конце сложенных штабелем досок, дымившему своей цигаркой и с такой тоской

глядевшему в сторону, что совсем нетрудно было догадаться, как мучительно он старается привести в порядок свои мысли, ну и все такое прочее. Он сидел весь поникший, избегая поднимать глаза на раненое животное.

И тогда вдруг, само воплощение хладнокровия, художник соскользнул с досок, сдвинул шляпу на затылок, громко выбил трубку о дверной косяк и стал возле женщины; и все это молча и без малейшего колебания. Не глядя, он кивком велел нам — мне и Ютте — удалиться, но не стал ждать, пока мы выполним приказание, а взял или, вернее, высвободил топорище из пальцев старухи, одновременно тесня ее в сторону, подталкивая к доскам; потом он повернул назад, к корове, но она на него и не глянула, она судорожно поводила вытянутой шеей, с трудом отрывая голову от земли. Художник, примериваясь, взвесил топор в руке. Отступил — для размаха, пошаркал подошвами — не скользко ли; повернулся вокруг себя, пробуя, не покатый ли пол, и уперся ногами в землю. Потом он посмотрел — лицо его было непроницаемо,— посмотрел сверху вниз на корову, на крепкий массивный череп, откуда взирали на него карие, безучастные глаза. Слипшаяся шерсть черно-белыми завитками спадала корове на лоб. С губ свисала клейкая слюна. Корова слабо вздернула голову, волосатые уши настороженно повернулись к человеку. Художник, судя по всему, целился топором ей между глаз. Он обернулся, проверяя, нет ли случайно кого-нибудь у него за спиной, занес топор, размахнулся — мы сидели не дыша. Таким вот я вижу его и сейчас, как он стоит там, в хлеву: в занесенной руке топор, голова слегка откинута, глаза нацелены вниз, на коровий лоб, а корове в эту последнюю для нее минуту никакого дела нет до человека, который замахнулся на нее топором; занеся руку для удара, художник так прибавил в росте, что подол его длинного пальто едва доставал ему до колен.

Удар топора слился с выдохом громко крякнувшего художника. До конца используя энергию мышц руки, он рванул топор к себе, поднял его над головой, отступил на шаг и нанес второй удар — уже обухом; теперь он вложил в быстроту и силу удара энергию всего своего тела и оттого непроизвольно подался вперед. Шляпа свалилась с него. Резким движением руки он вытер рот и что-то пробормотал, но никто не разобрал слов; он посмотрел в нашу сторону, на Ютту и на меня, и мне показалось, что он даже не заметил нас, во всяком случае, он не удивился тому, что мы были все еще там. Держа топорище отвесно перед собой, он медленно опустил топор между ног и в следующий миг нанес третий удар, видимо, считая его необходимым; удар был неожиданным и мгновенным, но более слабым и даже немного неуверенным. Нансен повернулся к нам, передал топор старому Хольмсену и, опустившись на доски, стал словно бы оттирать пальцы.

Я помню, как люто я ненавидел эту мерзкую бабу: она не утерпела и, даже не дождавшись, когда животное затихнет, подхватила рваный кожаный фартук и сунула его мужу; затем она протянула ему нож и со злостью ткнула в сторону туши, высившейся как гора у стены: в ее руке уже болтался подойник. Я ненавидел именно ее — не старика Хольмсена и не художника; и ненависть предельно обострила мое внимание, нацеленное в эту минуту только на нее, на эту старуху, которая пристроилась на корточках возле шеи убитой коровы, вдавив подойник в землю и под наклоном приладив его к горлу животного; она уже больше не понукала мужа, не требовала, чтобы он, наконец, приступил к делу, а лишь смотрела, не отводя глаз, в подойник, словно кровь уже лила в три ручья. Старый Хольмсен, наконец, внял ей. Он взял нож, провел большим пальцем по лезвию, потом ощупал шею коровы и, зажав ее голову между своими ногами, не спеша наклонился — не спеша, но без всякой неохоты. Он приставил нож к коровьей шее и, осторожно надавливая, вогнал

его внутрь, посмотрел на жену и вытащил нож обратно; видно было, что он постарался направить струю крови точно в подойник.

Тут кто-то сзади схватил меня за шею, я попытался обернуться, но клешни пальцев крепче стиснули мне горло, я почувствовал, что меня, как на буксире, волокут к двери, а рядом с собой увидел Ютту: она послушно вторила моим движениям, словно была в свою очередь прибуксирована ко мне. Выпихнув нас плечом к плечу во двор, художник закрыл за нами дверь, но тут же открыл ее снова: он, видимо, заметил Дитте, которая направилась к нам со стороны дома и еще оттуда, из-за пруда, подала нам какой-то знак, то есть, наверно, не нам, а художнику.

— Марш отсюда, марш,— скомандовал он,— катитесь, ну, живо, рано вам смотреть на такое.

И он выпроводил нас из хлева, где убой коровы еще не кончился; художник подталкивал нас к почернелым, лежавшим друг на друге бревнам.

— В чем дело, Дитте? — спросил он нетерпеливо и, как бы объясняя причину своего нетерпения, добавил: — У нас там сейчас самая запарка.

Она что-то зашептала ему. Он посмотрел на свои руки, бросил взгляд в сторону Ругбюля, опять оглядел свои руки, потом пальто, на котором темнели пятна крови.

— Им известно все,— сказал он,— тут от них ничего не скроешь, но по мне, пожалуйста, пусть приезжают. Что ж, выходит, Хольмсену надо было дать корове околеть? Убой был вынужденный. Пока старик получал бы разрешение, корова бы сто раз сдохла.

Дитте зашептала снова.

— Это еще почему? — удивился художник.— Пусть спокойно остаются в сарае и делают свое дело. Ничего им не будет, ведь они же могут доказать, что корова была ранена: ее же всю изрешетило осколками. Они, безусловно, смогут это доказать. Когда машина придет — мы в хлеву. Послушай, Дитте, поставь нам чаю: нам всем не мешает подкрепиться.— Он повернулся и, поворачиваясь,— рука его уже тянулась к двери сарая,— посмотрел в сторону Ругбюля, вынуждая и нас посмотреть вслед за ним в сторону Ругбюля, так что мы почти одновременно увидели машину: она медленно двигалась сквозь туман, наискось, по плоской равнине: порой она исчезала, сливаясь с рельефом местности, но на пригорках выныривала вновь и неуклонно приближалась, не меняя скорости, пока не достигла обсаженного ольшаником въезда в Блекенварф; там машина на минуту притормозила, однако из нее никто не вышел и силуэты сидевших в ней людей даже не шелохнулись, не заглох и шум мотора.

Художник опустил протянутую к двери руку и мелкими шажками двинулся к остановившейся машине — нет, не то: он засеменил к раскачивавшимся на ветру деревянным воротам, возможно, лишь потому, что машина остановилась, но никто из нее по-прежнему не выходил; он подошел к воротам, медленно потянул их на себя и энергичным движением руки пригласил гостей въезжать. Машина тронулась и подъехала к нам. Художник отпустил ворота, и они захлопнулись сами собой. Машина проехала в глубь двора, обогнула пруд, но к нам не вернулась, а подкатила к дому и остановилась у крыльца.

Дверцы распахнулись, и из машины выпрыгнули два кожаных пальто; они обошли ее каждый со своей стороны — без малейшей спешки или какого-либо там легкомыслия в походке, их ноги подымались неторопливо и важно, точь-в-точь как при замедленной съемке; обойдя этаким манером свою темно-зеленую машину, кожаные пальто встретились у радиатора и одновременно, явно без предварительного уговора, остановились, выкатив на нас свои гляделки. Два длинных кожаных пальто с накладными карманами — достаточно было одного взгляда,

чтобы почувствовать, до чего они тяжелые; и еще мне показалось, что при таком тягучем, непомерно широком шаге этим двум типам куда сподручнее было бы в тяжелых альпинистских ботинках, а чтоб на голове была мягкая шляпа с опущенными полями, защищающими лицо от солнца и постороннего глаза. Пока они, расставив ноги, занимали свою позицию у радиатора, из машины выбрался участковый инспектор Ругбюля, но он не мог и шагу сделать и проклинал накидку, которая за что-то там зацепилась; на сражение с накидкой ушло минуты две-три: какие-то ручки, крючки, защелки намертво вцепились в отцовское одеяние и ни в какую не хотели его отпускать; наконец отцу удалось сладить с накидкой, он резким движением высвободился и зашагал к кожаным пальто у радиатора. Они не потрудились подойти к нам. Они ждали. Святая троица. Стояли и ждали и не сдвинулись с места, даже когда художник кивнул им, показывая на дверь хлева.

Тут он не выдержал и сам пошел к ним, тыча на ходу большим пальцем себе через плечо и говоря:

— Это там, внутри, можете туда пройти.

Но кожаные пальто и ухом не повели, точно это обращение относилось вовсе не к ним, они стояли как истуканы, так что ему пришлось подойти к ним еще ближе. Я слышал, как он повторил:

— Это там, там, внутри.

Мой отец только покачал головой, словно отмахиваясь: его, по-видимому, ничуть не интересовало то, что происходило в хлеву, во всяком случае, это казалось ему не столь важным, как дело, приведшее его сюда; и нетерпеливый жест его руки означал: потом, позже, сейчас разговор о другом.

Участковый инспектор Ругбюля отступил на полшага и встал позади кожаных пальто; из-за их спин он уставился на художника, сверля его глазами, словно хотел просверлить насквозь. Ютта, воспользовавшись моментом, проскользнула в хлев и заперла дверь изнутри. Макс Людвиг Нансен подошел ко мне, постоял в нерешительности, недоуменно пожал плечами и, ни к кому не обращаясь, пробормотал:

— В чем же тогда дело? — Не получив ответа, он подошел к кожаным истуканам совсем близко и спросил напрямик: — Что означает этот визит, Йенс?

— Собирайтесь, поедете с нами,— вдруг изрек один из кожаных.

Художник спросил:

— Зачем? Что случилось?

— Мы даем вам полчаса,— отозвалось второе пальто.

Художник взглянул на них и пожал плечами.

— Так вы приехали,— уточнил он,— чтобы забрать меня?

На этот вопрос ни один из них не счел нужным ответить прямо.

— У тебя полчаса времени,— произнес мой отец, участковый инспектор Ругбюля, и меня в тот миг не удивило, что он достал из кармана часы, посмотрел на них и тихо повторил: — Полчаса.— Он растопырил пальцы и быстро пошевелил ими, поясняя сказанное, потом кивнул и сунул часы обратно в карман.

Как же немного, как ничтожно мало требовалось тогда людям слов и напряжения ума, чтобы понимать друг друга, и как быстро до них доходило, чего от них ждут: во всяком случае, Макс Людвиг Нансен и не пытался узнать ничего больше, когда услышал, что на все сборы и прощание с близкими ему дается лишь полчаса; он предпочел также не задавать вопросов, которые помогли бы ему выиграть время или прояснить, что нужно от него этим людям: он понимал, что задавать вопросы бесполезно. Он только осведомился:

— Как долго все это продлится? — И когда вместо ответа одно из кожаных пальто пожало плечами, а мой отец опустил голову, художник

не спеша пошел в дом и, поравнявшись с ними, сказал: — Я соберусь быстро, больше получаса это не займет.

В хлев они даже и не заглянули. Они стояли, опершись один — ногой на бампер, другой — на ступеньку, покуривая и небрежно, почти расслабленно наклонясь вперед; они ждали, уверенные в том, что этот человек уже их; они ждали молча и, возможно, даже без единой мысли в голове: их ни капли не заинтересовало сообщение о том, что в хлеву что-то происходит,— они ждали совсем безучастно, должно быть понимая, что такой человек, как Макс Людвиг Нансен использует все отпущенное ему время, но не воспользуется им с выгодой для себя. А хлев... Они в ту сторону и посмотреть-то не подумали. Они просто ждали, художник же тем временем вошел в дом. Он остановился за дверью, прислонясь к ней спиной, и простоял так в темноте прихожей несколько минут, растрачивая отпущенный ему срок, пока Дитте, выйдя из гостиной, не заметила его; тогда он оттолкнулся от двери и пошел к ней. В прихожей он говорить не стал, а взял Дитте за руку, привлек к себе и повел в гостиную. По его прикосновению она почувствовала, что что-то случилось или вот-вот случится. Она позволила провести себя сквозь угрожающий строй шестидесяти двух стоячих часов, которые все как один отставали на четверть часа; с дивана навстречу им поднялся доктор Бусбек.

— Я,— начал художник, сделал паузу и договорил: — Мне придется уехать... с ними. Они явились за мной.

— А не из-за коровы? — удивился Бусбек.

— Они дали мне на сборы полчаса,— тихо пояснил художник.

— Это Йенс,— заключила Дитте,— за это надо сказать спасибо ему, донес обо всем в Хузум.

— Я думаю,— предположил Бусбек,— они хотят тебя допросить.

— Не знаю, поживем — увидим,— отозвался художник.

— Скажи,— спросила Дитте,— они долго... они будут долго тебя там держать?

— Обычно это продолжается сутки: день и еще ночь,— сказал Бусбек.

— Поживем — увидим,— повторил художник и принялся обстоятельно набивать трубку. Потом, не глядя на Дитте, он проговорил: — Я возьму коричневый чемоданчик, тот, знаешь? Две трубки, бритвенный прибор, почтовую бумагу, ну, ты знаешь.

— Вот увидишь,— заверил его доктор Бусбек,— они только допросят тебя и предупредят. Они обязаны что-то предпринять, раз получили донос из Ругбюля. Они не посмеют с тобой что-нибудь сделать.

— Вот-вот,— откликнулся художник,— нам фантазии не хватает, у нас не укладывается в голове, что они посмеют что-нибудь сделать, но ты оглянись вокруг: то, что многим кажется немыслимым, они делают, смеют делать. В этом их сила — в том, что они не считаются абсолютно ни с чем.— Он извинился перед Тео Бусбеком и кивком указал на стоячие часы: — Всего полчаса, сам понимаешь, надо поторапливаться.— Он прошел в спальню, сел на одну из стоявших там узких лавок и снял ботинки. Потом сбросил пальто, пиджак, рубашку, выдвинул несколько ящиков комода и, засовывая в них поочередно руки, принялся доставать носки, шнурки для ботинок, носовые платки; все это он бросал на лавку; напоследок он бросил туда же фланелевую рубашку. Потом он взял из таза для умывания кувшин с носиком, налил в таз воды, наклонился над ним, не спеша вымыл лицо, шею и влажным полотенцем протер грудь. Затем пемзой почистил руки. И дважды причесал свои редкие волосы.

Слив грязную воду в ведро, он излишне размашистыми движениями насухо вытер таз и поставил в него обратно кувшин. Поверхность умывального столика он привел в порядок двумя-тремя кругообразными движениями влажной тряпки, а тряпку повесил сушиться на край таза. И

тут, представьте себе, он вдруг обнаружил, что подтяжки у него ослабли, что они все в пятнах, а поэтому их следует сменить, и тогда он полез в комод за новыми подтяжками, которые еще не были даже вынуты из пакетика; он пристегнул их, надел на плечи, проверил, хорошо ли они держат, и остался доволен.

Потом? В такие моменты не стоит забегать вперед и обрывать действие посередине; продолжая рассказ, упомянем, как он аккуратно, дырочка за дырочкой, вдевал в ботинки новые шнурки; ботинок он при этом ставил к себе на колено. Как затем прошелся для пробы взад-вперед, потянул подъем — и тоже остался доволен. Как взялся за рубашку, накинул ее через голову, выбросив руки вверх: казалось, он тонет в своей рубашке. Справившись с рубашкой, он надел пиджак, затем свое синее пальто, шляпу и стал ходить по комнате, убирая на место и выбрасывая то, что ему уже не было нужно. Он даже подошел к кровати и разгладил одеяло. Но к окну не подходил. И ни разу не взглянул в него. Прежде чем покинуть спальню, он достал из синей фарфоровой шкатулки свои часы, завел их и сунул в карман пиджака: время он сверит позже.

Вернувшись в гостиную, он увидел, что Дитте и доктор Бусбек ждут его. Дитте шагнула к нему, протягивая коричневый чемоданчик. Но он сказал:

— Успеется, подожди, сейчас мне надо кое-что подписать.

И, встав за конторкой, он вынул из запечатанного конверта два листа бумаги, подписал их, а затем вложил в другой конверт и убрал в выдвижной ящичек. Думается, спокойное самообладание и деловитость, с какими он так точно рассчитал и использовал отпущенное ему время, поколебали Бусбека в его намерении говорить подбадривающие слова. Художник поставил свои часы по громадным, в рост человека, стоячим часам и, досадливо отмахнувшись: сейчас, мол, сейчас буду весь ваш, направился к стоячим часам мышиного цвета. Он открыл их, вынул изнутри коробку с сигарами, подошел к столу и, захватив горсть сигар, разрезал их отслужившей свое бритвой на кусочки, подходящие для набивания трубки. Кусочки он собрал в жестянку с давно стершейся надписью. Коробку с сигарами он снова поставил в часы, а жестянку сунул в карман пальто.

— Где моя карманная фляга?

Дитте напомнила ему, что он уже налил в свою плоскую, обтянутую полотном флягу хлебной водки и положил ее в задний карман брюк. Нансен подошел к столу у окна — там стояли Дитте и доктор Бусбек и ждали его. Он положил руку на чемоданчик, но открывать его не стал.

— Все положила? — спросил он.

И Дитте ответила:

— Это только по доносу Йенса. Других обвинений они тебе предъявить не могут.

— Вот и я говорю,— сказал художник и, покорно улыбнувшись, замолчал, потому что все часы в комнате, каждые на свой лад, но с одинаковым упорством пробили половину; они били, звенели, гудели, стрелки их, передвигаясь, звучно щелкали, латунные цепи перемещались громко, толчками, гирьки опускались треща, скрипя и раскачиваясь: бой часов в Блекенварфе можно было только молча пережидать. А когда гром и звон затих и часы угомонились, художник сказал: — Побудьте здесь, я сейчас вернусь.— И, положив чемоданчик на окно, он направился в мастерскую.

Я — из сада — увидел, как он вошел в мастерскую, вернее, я заметил его тень и внезапный полумрак, там, за окном, оттого что он опустил одну штору. Кожаные пальто стояли у машины и курили. А отец топтался вокруг них и что-то искал на земле, помнится, он потерял пуговицу или кокарду с фуражки; меня он тоже заставил шарить по земле —

авось отыщется. Никто не обратил внимания, что я проскользнул в мастерскую,— или все-таки в последний момент кто-то увидел, как дверь закрылась изнутри? В общем, я прошмыгнул в мастерскую и притаился, присев на корточки за кувшинами, горшками и консервными банками; теперь они были все отодвинуты в угол, и от них пахло гнилой водой: летом они служили цветочными вазами. Я взглянул на картины и даже испугался: пророки, менялы, гномы, плутоватые рыночные торговцы и изогнувшиеся под ветром батраки — все было залито зеленым светом, и этот свет переливался, мерцал, тлел, испускаемый полыханием незримого зеленого огня, озарявшего своими отблесками картины; я помню: в первый момент я чуть не закричал, чтобы позвать на помощь, но когда я подошел к картинам ближе, сияние угасло, и зеленый свет потух.

Художник сновал по мастерской, перетаскивал по полу какие-то ящики, открывал и снова закрывал их. Зачем-то отвернул водопроводный кран и пустил воду. Швырнул пустую консервную банку на столик с керамикой. А я, прячась за выступами стен, в нишах и под прикрытием складных столов, так близко подобрался к нему, что нас разделял лишь проход. Тогда я осмелел и слегка отодвинул в сторону слабо натянутый занавес: художник стоял прямо передо мной и осторожно, тихонько-тихонько отворял широкий шкаф; прислушавшись, он распахнул обе створки, прислушался снова, потом нагнулся, и в глубине шкафа... я никогда не забуду, что я там увидел, в глубине: там бушевала остервенелая коричневая тьма, она уже поглотила полнеба и, прорезанная страшными черными полосами, катилась своим сероватым передним краем прямо на зрителя — коричневый ужас растекался и рос над погруженной в сумерки землей. Картина называлась «Дух тьмы». Художник, склонив голову набок, внимательно рассматривал свое творение; он отступил на шаг и очутился почти рядом со мной, на расстоянии протянутой руки. Он казался разочарованным, он, видимо, разглядел в картине что-то, не удовлетворявшее его. Озабоченно покачивая головой, он подошел к полотну, поднял руку и прижал кулак к тому месту, где начиналось коричневое.

— Здесь,— проговорил он,— действие начинается отсюда.— Он опустил руку и как-то сразу весь ушел в плечи, словно съежился от холода.— Заткнись, Бальтазар,— проворчал он,— я и сам вижу, тут не хватает предчувствия, не хватает ощущения надвигающейся бури, цвет должен здесь отчетливей передавать стремительность, смятение бегства, здесь глаз должен задерживаться, это — ключевая точка, взрыв ужаса.

Дверь в мастерскую отворилась, но художник ничего не слышал. От входа потянуло ветром; я помню, что ждал стука: дверь отпустят, и она захлопнется, но стука не последовало, тогда я поднял слабо натянутый занавес, вылез из своего укрытия, на цыпочках, приложив палец к губам, приблизился к художнику и тронул его рукой. Он вздрогнул от неожиданности и в испуге открыл рот. Он хотел что-то сказать, но сразу понял, что означает моя протянутая в сторону двери рука; похоже, он ждал этого и, верно истолковав мой предостерегающий жест, начал поспешно снимать картину с внутренней стенки шкафа; он быстро свернул ее в трубку и сунул было под шкаф, но тут же вытащил обратно. Он огляделся: вокруг была добрая сотня укромных местечек, но ни одно не подходило для «Духа тьмы», хотя со всех сторон предлагали свои услуги углы, закоулки, щели в стенах и разинутые пасти кувшинов, готовые проглотить что угодно. Однако, взглянув на меня, он решил, что самым надежным хранилищем буду я. Он подтолкнул меня за шкаф, наклонился ко мне и заглянул в глаза — так он никогда еще на меня не смотрел: пронизывающе и в упор; я даже почувствовал исходивший от него свежий запах мыла и табачный запашок от его дыхания и кожей ощутил холод его серых глаз.

— Вит-Вит,— прошептал он, выждал, прислушиваясь, и прошептал снова: — Могу я на тебя положиться? Мы друзья, да? Ты для меня это сделаешь?

— Сделаю,— кивнул я,— сделаю, да.

Догадываясь, чего он от меня хочет, я вздернул свой зеленый, штопаный-перештопанный джемпер до подмышек, наклонился вперед, и художник уложил мне на спину картину, осторожно натянул поверх нее джемпер и заправил его мне в брюки. Джемпер распирало у меня на боках. Я вытащил его немного наружу — получилось вроде бы с напуском. Для пробы я подвигал руками и корпусом.

— Вынеси ее и спрячь в безопасное место,— шепнул он тихо,— потом принесешь обратно и отдашь тете Дитте, там еще много работы.— Он протянул мне руку.

Я испугался, увидев, с какой серьезностью он мне ее протягивает — без снисходительных замечаний, без подмигиванья, он даже не взъерошил мне волосы, как обычно, не дал мне в шутку тычка, не хлопнул по шее.

— Как ты велишь, так и сделаю,— пообещал я.

Он кивнул и потом, прислушавшись, прошептал:

— Отлично, Вит-Вит, я этого не забуду.

Он закрыл шкаф и подал мне знак смываться, то есть приподнял занавес, а когда я очутился уже на той стороне, крикнул:

— Тео? Это ты, Тео?

Но ему никто не ответил, только раздались медленные шаги, все ближе, ближе. Я сразу же их узнал.

— Иду, Тео, иду! — крикнул художник.— Я готов!

И он движением руки и глаз приказал мне притаиться за тяжелой скамьей и глотнул из фляги, которая была у него в заднем кармане брюк. Картон хрустнул, когда я опускался на колени позади скамьи, и в тот же миг у дальнего ее конца появилась человеческая тень, но лишь когда она прошла мимо, я поднял голову. Шаги затихли, а шпионящий нос ботинка, проверки ради, ткнулся в горшки и консервные банки для цветов; эскизник переместился по столу. И хотя теперь-то уж художник должен был бы понять, что человек, вошедший в мастерскую, вовсе не доктор Бусбек, он крикнул снова:

— Входи же, Тео! — И я увидел, как он явно нарочито открывает и опять закрывает шкаф,— этим он добился того, что шаги вновь ожили и двинулись к нему.

Я уже давно узнал по шагам своего отца; вероятно, узнал его и художник, во всяком случае, он не проявил никакого удивления, он только отступил в сторону, как бы показывая, что и так уже собирался идти. Отец поднял голову, и свет из окон упал на его лицо, на этот узкий, сухой, каменно-жесткий треугольник, обтянутый человечьей кожей. По лицу отца было видно: он высчитывает время. И еще было на нем едва уловимое выражение превосходства, может быть, даже удовлетворения. Потом отец спрятал часы в карман. И сообщил художнику, что время еще не все вышло и, таким образом, в распоряжении Нансена еще есть несколько минут, а предоставленный срок следует использовать полностью, ну и все такое прочее. Но художник стоял, выпрямившись во весь рост, широко расставив ноги, заложив руки за спину, свидетельствуя всей своей позой, что не намерен пускаться в разговоры. Отец попросил у него разрешения перелистать стопку пожелтевших эскизов на мольберте — художник не ответил. Не проронив ни слова, наблюдал он, как участковый инспектор влез на скамеечку, чтобы заглянуть на шкафы; он ничего не сказал, ничего не сделал и тогда, когда отец, открыв шкаф, чуть ли не весь забрался в него и под конец, нагнувшись, поднял со дна чистые, не-

большого формата листочки, которые принялся поочередно рассматривать на свету, поворачивал их, сгибал и осторожно опускал на стол.

Он что-то такое затевал с этими чистыми листочками; разложив их на столе по два в ряд, он опять нырнул в шкаф, долго, с завидной настырностью копался там — не доверяй, а проверяй! — но не выдержал, бросил и вернулся к столу. Здесь, очень довольный собою, он собрал и сложил чистые листки в пачку; при этом он ни на минуту не спускал с художника пытливого взгляда, будто ожидая, что тот улыбнется, а все потому, что на эту улыбку у отца был припасен ответ. Но художник не улыбался. Отец попросил у него разрешения взять с собой чистые листки — художник молчал. Тогда участковый инспектор заявил:

— До сих пор, Макс, ты легко отделывался. До чего ты докатился сейчас, за это благодари самого себя. Но я на твоем месте не стал бы уж очень рассчитывать на удачу: счастье дает сбои; однажды оно тебя так подкузьмит, что уже ничто не поможет; видимые твои картинки или невидимые, неважно, я их все равно отыщу. Мы еще не такое раскапывали, а ведь тоже в глаза не лезло.

Он пощелкал пальцами по чистым малоформатным листочкам, затем подошел к художнику, который стоял все так же, выпрямившись во весь рост, и смотрел изучающим, пренебрежительным взглядом на участкового инспектора — вот именно: не враждебно и не со страхом, а лишь пренебрежительно. Нетрудно понять, почему мой отец тогда из кожи вон лез, домогаясь ответа, почему он так старался втянуть художника в разговор, однако Макс Людвиг Нансен не поддавался ни на какие провокации, он не высказывал ни удивления, ни беспокойства, ни гнева, а отцу ничего другого не приходило в голову, как твердить, что за все свои прошлые и будущие невзгоды художник должен предъявить счет самому себе.

— Ты ведь сам этого хотел,— повторял отец,— хотел и добился. Ну как же, вы, великие, не нам чета, вы умней всех, законы не для вас писаны.

И он был порядком озадачен, когда художник вдруг, обращаясь скорее к себе, чем к нему, сказал:

— Время вышло, пора идти.

Не дожидаясь участкового инспектора, для которого, вероятно, было в эту минуту очень важно самому отдать этот приказ, Макс Людвиг Нансен первым направился к двери и первым вышел во двор. Отец в сердцах бросился за ним.

Кожаные пальто, все еще покуривая, стояли перед машиной, а у дверей дома, держа вдвоем коричневый чемоданчик, стояли Дитте и доктор Бусбек; и кожаные пальто, и Дитте с Бусбеком — ждали; правда, ждали они по-разному, но никто не произносил ни слова. Мне до смерти захотелось нагнать художника и пойти рядом с ним, однако он прямиком двинулся к тем, кто его ждал; я побоялся, как бы отец не разглядел, что у меня под джемпером спрятана картина, и юркнул в сторонку, к хлеву, оттуда я и увидел, как оба кожаных, один за другим, направились к дверцам машины.

Признаться, я был здорово удивлен, что художник не сделал попытки удрать — ведь у него было такое преимущество во времени! Он запросто мог бы добраться до торфяных болот, а может, и до самого мыса: через окно — в сад, потом за деревьями, а там уж как-нибудь бы незаметно проскочил; но он даже не попробовал, не захотел, возможно, ему это и в голову не пришло. Точно он только о том и думал, как бы успеть уложиться в отпущенный ему срок. И свой коричневый чемоданчик он тоже взял сразу же, ни секунды не мешкая. Потом он подал руку Дитте. Подал руку доктору Бусбеку. И пошел к машине: вот, мол, я, берите меня — черт возьми! — сурово так, прямо с вызовом каким-то, дескать,

поехали, что ли, чего ждем... Это он так к кожаным пальто. И одно из них сразу дверцу нараспашку и протянуло руку к коричневому чемоданчику,— нет, неверно, пальто уже забрало у художника чемоданчик, а художник, согнувшись и втянув голову в плечи, опустился на сиденье, и кожаное пальто уже собиралось затолкнуть его в глубь машины, как вдруг доктор Бусбек — он все время стоял и молча смотрел на происходящее,— доктор Бусбек вдруг вскидывает руку вверх:

— Стойте! Погодите! — И в два шага оказывается возле машины. Он опускает свою тощую руку и опять выкрикивает срывающимся голосом: — Подождите! Одну секундочку!..

Кожаное пальто досадливо выпрямилось: эта мелкая букашка уже давно действовала ему на нервы, однако в данный момент у него лично не было желания заниматься выяснением причин непредвиденной задержки, и оно кивнуло участковому инспектору Ругбюля; отец, как всегда, был начеку и тут же принял меры.

— В чем дело? — набросился он на Бусбека, оттаскивая его от машины.— Чего вам тут надо? — орал отец во все горло.

— Выслушайте меня,— заторопился Бусбек, обращаясь, однако, не к моему отцу, а к равнодушно ожидавшему кожаному пальто: — Виноват я, это я должен понести ответственность за то, что мастерская не была тогда затемнена, виноват я один. Господин Нансен тут ни при чем.

Отец крепко держал маленького человечка за рукав и глядел на него с укоризной, но высказать свое мнение не решался, поскольку все, что теперь вообще могло быть сказано, он полностью передоверил кожаным пальто.

— Заберите меня,— настаивал доктор Бусбек,— заберите меня, а его оставьте. Во всем виноват я.

Он шагнул к машине, но отец отшвырнул его назад. Кожаные пальто кивнули друг другу, одно из них вскочило на место шофера и включило мотор, другое, указав на доктора Бусбека, спросило отца:

— Кто это? Он тоже замешан?

Отец отрицательно покачал головой:

— Это доктор Бусбек, он здесь живет, их друг...

— Прошу вас, поймите меня,— умолял доктор Бусбек,— господин Нансен не знал, что затемнение...

— Замолчите, вы,— оборвало его кожаное пальто.— Не задерживайте нас, отойдите от машины. Я вам дам дельный совет: вас не трогают, ну и не шумите, не путайтесь под ногами.

Пальто уселось на заднее сиденье рядом с художником и захлопнуло дверцу. Отец выпустил доктора Бусбека, бросил взгляд на Дитте, стоявшую у порога дома, мельком скользнул глазами по мне, обошел машину и сел впереди. Машина тронулась. Я кинулся к Бусбеку, и, пока автомобиль медленно выезжал к открытым воротам, я успел разглядеть на заднем сиденье силуэт художника, я подтолкнул локтем доктора Бусбека, и теперь мы оба смотрели и ждали, надеясь, что Макс Людвиг Нансен обернется, хотя бы разочек, но силуэт не шелохнулся.

Я так долго смотрел вслед уезжавшей машине, а потом еще оглянулся на хлев, где Хольмсены продолжали заниматься коровой, что прослушал, как в замке повернулся ключ и раздались шаги Йосвига; я даже умудрился прослушать, как он, войдя, поздоровался со мной первый.

И лишь когда наш отец надзиратель боязливо положил мне руку на плечо и по-отечески проблеял: «Не пугайся, Зигги, не пугайся, это я», только тут я и в самом деле испугался, вскочил и ринулся к окну. Йосвиг застыл у моего стола — опечаленный охотничий пес. Он взял мое карманное зеркальце, пытаясь, должно быть, узреть в нем себя, но не обнаружил там ничего, кроме света голой электрической лампочки; поймав ее в зеркальце и поиграв зайчиком разок-другой, Йосвиг положил стек-

лышко на прежнее место рядом с тетрадью и молча опустился на табуретку, испещренную зарубками.

Неужели он опять пришел требовать от меня соблюдения ночного режима? Или, может, он хотел подсчитать, сколько я перерасходовал электроэнергии? А может, намаялся от своей летней бессонницы и притащился ко мне в надежде, что я для развлечения прочту ему — как он говаривал — «отделанную набело главу» из моей штрафной работы? Склонясь над моим сочинением и покачивая головой, он принялся читать и, весь погрузившись в чтение, вытянул пальцы, извлек из верхнего кармана пиджака две сплющенные сигареты — американские сигареты, презентованные ему, само собой, каким-нибудь заокеанским психологом, вложил их вместо закладки в мою тетрадь и «забыл». Я на него за это не был в обиде.

У нас никто не мог долго обижаться на Йосвига, робкого, благодушного одуванчика, который, честное слово, относился к нашим унижениям как к своим собственным и страдал, когда страдали мы, а когда наказывали нас, воспринимал наказание так, точно оно было направлено против него лично. Сейчас он читал, а я смотрел на Эльбу, где ничего любопытного не происходило — только тащился по воде пышущий дымом и жаром буксир, из последних силенок, медленно, как черепаха; чадное облако над ним тянулось к луне, изгибалось, расползалось и выпускало на волю целые стада черных шотландских пони, понуро стоявших перед луной, как перед колодой для водопоя. Ни одной чайки в поле зрения. Ни одной достойной упоминания гряды туч над Куксхафеном. Правда, луна делала все, что было в ее силах. Далеко вдали чернел берег, искрилась цепь автомобильных фар.

Хочу заметить, что как читатель Йосвиг ничем не отличался от прочих читателей: едва он успел пробежать глазами последнюю страничку, едва успел узнать о том, что Макса Людвига Нансена увезли в полицейской машине, как ему немедленно понадобилось выяснить, вернется ли он, а если вернется, то когда и при каких обстоятельствах. Что его дернуло задавать эти заезженные вопросы? Я лишь пожал плечами, делая вид, что мне еще самому не все ясно. Йосвиг оторопело посмотрел на меня, но спрашивать больше не стал, а подошел ко мне и уставился сквозь зарешеченное окно на ночную Эльбу, которая местами, особенно за большим фарватерным буем, отливала неподдельным серебром. Дуговые лампы над нашими мастерскими пылали прямо как солнце, пожирая на плацу малейшую тень. Ивы окунали свои упругие ветви в Эльбу, измеряя направление и силу течения. Директорская шавка прочесывала пляж в поисках спрятавшихся спортсменов-лодочников. А что это за вытье? Ничего особенного: это далеко наверху, в гавани, завывал военный корабль, требуя, чтобы буксир поторапливался.

Зато меня Йосвиг не торопил, он не мешал мне наблюдать и замечать даже больше того, что мог заметить он сам,— просто он стоял рядом и мялся, не зная, как подступить к делу, и мне уже было ясно, что думает он вовсе не о том, чтобы заставить меня вовремя выключать свет и соблюдать ночной режим, вменяемый в обязанность всем без исключения. Может, у него неприятности? Вероятно. Но, видимо, не слишком большие. Скорей всего, он ищет подход, подыскивает форму для доверительной беседы. Да, Йосвигу что-то от меня нужно, но он не в силах решиться. Я чувствовал, что он готов заговорить, но его охватывали сомнения, он уже брал разбег для старта, но так и не стартовал,— ах, как охотно он бы мне все выложил, но где гарантия, что я не протреплюсь? Обремененный своей боязливой раздвоенностью, снискавшей ему среди нас немало симпатий, он, не спуская глаз, глядел на деловито и неслышно текущую Эльбу. Он тянул резину, дожидаясь, что я возьму его на буксир: поддержки — вот чего он ждал.

Я отвернулся от окна и направился к столу; и тут меня вдруг осенило, как ему помочь: я взял одну из сигарет, вложенных им в мою тетрадку, и закурил. Едва спичка, чиркнув, вспыхнула, он обернулся, и едва он увидел, что я стою у стола и курю, как его рука протестующе вскинулась вверх, а сам он, разгоняя дым ладонью, точно веером, шагнул ко мне — не разгневанный, скорее удивленный, и я услышал знакомый голос:

— Курить в помещении — ну, боже ж ты мой, ты ведь знаешь, что курить в помещении не разрешается! И это ты,— произнес он укоризненно,— это ты, Зигги, выкидываешь такие фортели — как раз теперь, когда ты мне так нужен.— Он горестно вздохнул, и я поспешил предложить ему сесть на койку. Покачивая головой, он покорно сел и стал смотреть, как я счищаю с погашенной сигаретины горелый табак, и не сказал мне ни слова, когда я вновь водворил сигарету в тетрадь. «Вот сейчас,— подумал я,— сейчас он опять заведет если не о помощи, то уж о дружеской поддержке наверняка», и я не ошибся: Йосвиг пришел ко мне за советом.

Конечно, дело он излагал с обычной своей склонностью к тягомотине — в общем, начал издалека, от самой печки.

— Ты у нас здесь старший,— завел он свою волынку,— из наших, можно сказать, старичков, ты же знаешь, что на острове дозволяется, а что нет.— И он целеустремленно перешел к правилам внутреннего распорядка. Оседлав этого своего конька, он некоторое время мусолил параграф «Курение в открытых и закрытых помещениях», затем спустился двумя параграфами ниже и напомнил мне о карах за подобные нарушения; затем снова, взлетев одним духом по невидимой, но для него вполне реальной лестнице правил внутреннего распорядка, остановился на параграфе втором: «Личность надзирателя неприкосновенна, его указания должны выполняться беспрекословно». Я все еще не мог взять в толк, куда он клонит. С наигранным равнодушием он упомянул про Оле Плёца и заговорил о давно канувшей в лету попытке Оле бежать с острова, пересыпая при этом свою речь вставными фразочками, вроде: «Ну, ты же знаешь», «Тебе это и так известно», «Ох, и дождливый же тогда выдался вечер!» — Они все здорово подготовили, продумали — комар носа не подточит. Напоследок решили пустить в ход ключи, изготовленные в мастерской. Ты же помнишь, тогда туман стоял — с моря нагнало, ни зги не видать, до того, что суда на реке бросали якорь, прямо посреди стремнины, да ты, наверно, и сам слышал, как гремели якорные цепи, прямо-таки грохотали. Ну, кой-кто и сдрейфил, но Оле не сдавался: плевать, мол, на туман; вот они и сделали, как заранее порешили. Ты теперь понял, я думаю, до чего ты тогда умно поступил, молодец, а не то бы, верно, и ты визжал: «Помогите!» — как остальные. Попробуй-ка переплыть Эльбу в туман, когда другого берега не видно. Помнишь, как они стояли тогда в мокрой одёже, зуб на зуб не попадает, а мы все вокруг — как раз светать начинало?

У меня не было никакой охоты слушать до конца всю пластинку, и я лишь поддакивал: «Да, да, помню, и ночь и туман», вставил, что я понимаю, как они своим бегством нагадили надзирателям, особенно одному, ну и все такое прочее.

— Как же не помнить, помню, хоть оно и давненько было, но, в общем, не то чтобы очень давно.

Йосвиг утвердительно кивнул головой, скрипнул зубами и развел руками в мучительной, так сказать, растерянности чувств.

— Ты скажи мне, пожалуйста, Зигги, на что людям опыт? Вот растолкуй, дает людям опыт хоть что-нибудь или ничего не дает? Выучился хоть кто-нибудь на своем опыте чему-нибудь, а? На что он тогда нужен, опыт?

Тут я почувствовал недоброе и насторожился, но пока что предпочел отмалчиваться, выжидая, и наконец его прорвало.

— Можешь ты это понять, Зигги, а? После такого провала? Они и не подозревают,— взорвался он,— что я в курсе! До чего дошли, а? Обсуждают дело в сортире — слушай кому не лень. А мне-то теперь как быть прикажешь? В будущую пятницу Оле, твой друг любезный, да, да, Оле Плёц, соскребет с хлеба повидло и спрячет в бумагу. А вечером, при последнем обходе — такой у них план — он меня на пушку возьмет, обманет, и все как по маслу — опять двадцать пять.

— Мне они, правда, ничего не говорили,— вставил я.

— Оле ляжет на пол,— пояснил Йосвиг заупокойным голосом,— и вымажет себе лицо и шею повидлом, чтоб я подумал, будто они его избили в кровь или он сам себе нос расквасил до потери сознания. Я, конечно, испугаюсь, отомкну дверь, влечу как угорелый, нагнусь над ним и стану его поднимать, а он меня — жик, и готово, порешит насмерть, это у них план такой разработан, чтобы ключи зря не просить. Ну, а дальше, я ж говорю тебе, все пойдет как по маслу. Вот и скажи, Зигги, что он, горький опыт, неужели ничего не значит, гроша ломаного не стоит, а?

— А кто у них там еще участвует? — спросил я, но он не захотел мне на это ответить; выходит, сообразил я, те же, что в прошлый раз.— В пятницу, значит?

— В пятницу, а я ума не приложу,— посетовал Йосвиг,— как мне быть, хоть я и знаю, что они задумали. Возможностей, конечно, у меня хватает. Ну, к примеру, не входить к Оле в камеру. А? Или войти, но не нагибаться, чтоб помочь, а взять да самому его и прихлопнуть — будет вроде как вынужденная самооборона. Э, да мало ли! Можно бы с треском разладить им все это дело — стоит только шепнуть директору, весь их спектакль пойдет прахом.

Йосвиг смиренно потупился и умолк, а я смекнул, что это он мне предоставляет право придумать четвертый — или какой там по счету? — приемлемый для него вариант; и действительно, не успел я раскрыть рот, как он — весь ожидание — поднял голову.

— Я бы мог, конечно, поговорить с Оле,— предложил я,— сказать ему, что все, мол, напрасно, вас засекли, вся ваша затея — дерьмо, как и в прошлый раз. Попытаться ему это втолковать я могу, если, конечно, он меня послушает, если он вообще станет меня слушать.

— Тебя он послушает,— обрадовался Йосвиг.

— Но пользы от этого будет мало,— продолжал я,— тем более что, если я его предупрежу... Нет, я никак не могу его предупредить, он ведь решит, что я в сговоре с надзирателями, а это мне ни к чему, такие номера тут никому с рук не сходили.

— Что же мне делать? — воскликнул Йосвиг. И я увидел, что он расстроился не на шутку.— Что же мне делать, Зигги, ведь пятница на носу. Если ты его не предупредишь, что же тогда будет?

— Повидло,— объяснил я.— Нужно поставить перед ним на стол целый стакан повидла, на стакане записка: «Для самообслуживания. Пользуйтесь на здоровье, чтобы раны горели как маков цвет».

Йосвиг посмотрел на меня недоверчиво, очевидно с ходу отвергая мою идею, но, взвесив ее еще раз, почувствовал, что она ему начинает нравиться, она даже показалась ему потешной, во всяком случае, он явно свыкался с нею, а потом вдруг нашел, что это единственно возможный выход, и встал с койки.

— Я знал,— произнес он и протянул мне руку,— я знал, Зигги: к тебе придешь не напрасно.

11. Невидимые рисунки

Вот прямо тут, где мы с Хильке охотились за камбалой, тут оно, значит, и началось: жизнь и все такое прочее,— можете себе представить? Здесь, в этой грязно-бурой, пересеченной протоками и усеянной илистыми болотцами пустыне,— здесь, как расписывал Пер-Арне Шессель, прозаик и краевед, совершился грандиозный скачок: все, что только могло дышать и передвигаться, поднялось в один прекрасный день со дна морского, переползло через стадию земноводных, вылезло на берег, соскребло с себя ил, развело костры и уселось варить кофе. Так писал мой дед, этот рак-отшельник.

А теперь мы с Хильке ловили в тине рыбу, ушлепав по скользкому илу далеко за конец мыса. Хильке, конечно, все время рвалась вперед. Вместе с нами рыбачили чайки, Хильке задрала подол платья и связала узлом на животе, ноги у нее были до самых колен покрыты илом, по краю штанишек образовалась темная полоска от сырости. Чайки ловили рыбу, чиркая раскрытыми клювами по воде, вереща и хлопая крыльями. Резко очерченные протоки разветвлялись к морю; когда наступал отлив, тут было очень удобно рыбачить. Мы брались обычно за руки и ступали в серую воду болотца или прямо в протоку, погружались по щиколотку в ил, ощупывали дно пальцами ног и с трудом, опираясь друг на друга, медленно, но неуклонно продвигались вперед, все время напряженно ожидая, не закопошится ли что-нибудь под ступней; попавшись нам под ноги, рыба извивалась, билась, всячески пыталась удрать, а Хильке, наступив на рыбину, каждый раз поднимала дикий визг: другого такого заядлого рыболова, как моя сестра Хильке, надо было поискать. Хотя она жутко боялась щекотки, истошно взвизгивала и вся начинала корчиться, рыбину она не упускала, а прижимала изо всей силы ногой, чтоб та не вырвалась. Тут подскакивал я, хватал рыбу руками и вытаскивал.

Для полноты картины напомню еще про хмурую даль моря, про низкие тучи с запада, порывистый ветер, подернувший рябью протоки и болотца, взъерошивший птичье оперенье, далекий гул самолета на горизонте, желтую полосу песчаного мыса, высокий откос дамбы, еще более массивный и неприступный, если глядеть на него с моря, и совсем далеко на дюне — домик художника.

Кажется, мы уже двинулись назад к мысу, как вдруг Хильке, вприпрыжку шлепавшая впереди меня, сдавленно ойкнула, села на влажный песок, схватила обеими руками левую ногу и вывернула ее, чтобы рассмотреть подошву. Я бросился к ней и присел на корточки. Из ступни у Хильке торчал острый белый обломок ракушки.

— Только бы не сломать,— сказала Хильке, ухватила сама осколок двумя пальцами и резким движением вытащила его. Носового платка у нее с собой не было, она взялась было за подол платья, но вытирать им ранку не стала, а употребила для этой цели подол моей рубахи, выдернув ее у меня из штанов. Ранка была серповидная. Скоро кровь перестала идти.

Хильке осмотрела ранку еще раз, потом протянула мне руки, и я помог ей подняться. Она оперлась на мое плечо, я обхватил ее за спину, и мы заковыляли к берегу, к мысу, где оставили свои чулки и башмаки. Хильке бормотала себе под нос ругательства: видно, у нее были какие-то планы на этот день, а при хромой ноге она не могла осуществить их.

— Надо же,— твердила она,— именно сегодня, чертова нога, нет чтобы завтра, именно сегодня! — Она то и дело вертела рукой, поглядывая на часы; в общем, дело было ясное. И она заковыляла еще быст-

рей. Левую ногу она ставила на пятку и потом энергично поворачивала в колене.— Надо же, именно сегодня! — возмущалась она.

— А что у тебя сегодня? — спросил я.

Сестра ответила мне буквально следующее:

— Если ты и дальше будешь так нажимать, ты мне еще бедро вывернешь.

Глубокие лужи мы старались обходить, коварные протоки огибали, но все равно время от времени по колено проваливались в ил. Низко над нашими головами просвистели крыльями дикие гуси: они летели на торфяные болота; над всей полосой отмели суетились чайки, вперемешку с куликами и прочей пернатой мелочью. Дождь пока что не накрапывал. Добравшись до мыса, я бросился на землю, на чистый мелкий песок; я хотел протереть и высосать ранку, но Хильке отвергла мои услуги; она засунула пальцы под резинку своих штанишек, и оттуда дождем посыпались на песок ракушки: она насобирала их во время рыбной ловли; пока я бегал за ее чулками и башмаками, она, присев на корточки, пересчитала ракушки.

— Мало,— заявила вдруг Хильке,— мне надо еще штук десять-пятнадцать. Насобираешь, Зигги?

— А ты меня подождешь?

— Нет,— ответила она,— я пойду, мне некогда.

Она всегда отделывалась от меня таким манером. Ракушки она собрала и побросала в корзину, прямо на рыб. Потом она протерла ранку на ступне чулком, тряхнула его, натянула на ногу, оправила платье, повернулась лицом к ветру, завязала волосы на затылке конским хвостом и, буркнув мне на прощанье что-то невразумительное, заковыляла по косе к дому. На гребне дамбы она оглянулась, отыскала меня взглядом и повелительным жестом указала на отмель: иди, ищи ракушки.

Растянувшись на песке, я дождался, пока она скроется из виду, но и после этого не пошел назад в воду, потому что в то самое мгновение, когда Хильке скатилась вниз по другому склону дамбы, я увидел, как в конце дюны из прибрежной осоки поднялся щупленький человечек — Бусбек. Он явно лежал там, выжидая, когда она пройдет. Доктор Бусбек что-то нес, он нес что-то, крепко прижав к груди, и поминутно оглядывался, как бы опасаясь, что Хильке вернется. Он взбирался на дюну, низко согнувшись против ветра, судорожно размахивая свободной рукой, и уже можно было догадаться, с какой целью он пересекал мыс. В руке у него, как видно, был носовой платок, потому что время от времени он вытирал себе шею и лоб; вообще, вел он себя так, будто за ним гнались: он шел и шел и не останавливался, даже когда оборачивался назад или осматривался по сторонам. Что-то ожесточенное, отчаянное было в его движениях, он карабкался вверх, а песок, сухой песок дюны осыпался под ним и ускользал из-под ног.

Надо сказать, что он выбрал самый короткий, но и самый трудный путь к домику художника и неуклонно к нему продвигался, торопливо протирая глаза, когда на него обрушивался летучий песок, взвихренный ветром,— ветер гнал песок наверх, яростным волчком закручивал его на вершине дюны и швырял вниз, на ту сторону, что обращена к суше. Спускаться с дюны оказалось легче — тут доктор Бусбек прямо-таки расшалился: подпрыгивая и пританцовывая, он заскользил вниз по склону, добежал до художниковой хижины, ребром ладони отодвинул запор, осмотрелся кругом — сперва наспех, потом еще раз — внимательней; острым, недоверчивым взглядом обшарил он мыс, пляж, узкую полоску песка у подножья дамбы и только потом перемахнул через порог, в домик, захлопнув за собой дверь.

Все ракушки выскочили у меня из головы; а что касается доктора

Бусбека, то, когда человек ведет себя так странно и подозрительно, как это делал он, пусть не удивляется, что это вызывает у других законное любопытство, порождает самые разные предположения и разжигает охоту подглядывать.

Не успел он закрыть за собой дверь, как я вскочил на ноги и помчался к домику, к его боковой стене, где не было окон, а чтобы меня не заметили, сделал порядочный крюк и бежал, пригибаясь, готовый в любую минуту броситься наземь. Но прерывать свой бег мне не пришлось.

Так. Теперь тихонько, осторожно, на цыпочках — под навес, прильнуть ухом к крашеной дощатой стене, дальше — на четвереньках до фасада, где окна. Стоп! Какой-то стук внутри, скрип, скрежет: выворачивают ломом пол. Ну-ка, чуток приподнимемся, так, спиной по стенке, ближе к окну, подобрались вплотную, окно широкое, только бы без шума, чем это он там занимается, уж не половицы ли выворачивает, только бы тень меня не выдала, так-так, он, похоже, разбирает половицы, нырнем под окошко, а то заметит, теперь заглянем — осторожно, с уголка.

И тут наши глаза встретились. По-моему, он даже ожидал моего появления, потому что когда я с уголка заглянул в окно, приставив ладонь козырьком ко лбу, чтоб не мешал свет, доктор Бусбек уже смотрел на меня, без всякого удивления, скорее с досадой Он стоял на коленях, расшатывая ломом деревянные половицы; штуки три он уже успел приподнять на добрую четверть метра. Я, конечно, здорово опешил, что он так сразу меня засек, но еще больше я был поражен тем, как ловко его слабые руки орудовали ломом, разворачивая половицы. Так мы и таращились друг на друга. Он оторвался от своего дела, а я, все в той же неудобной позе, пригнувшись, продолжал глазеть в окошко, словно он меня еще и не заметил. Мы просто глаз не могли оторвать друг от друга, и чем дольше это затягивалось, тем меньше я думал о бегстве, а он — о своем занятии. Однако и он не бросал лома, и я не опускал руки, приставленной ко лбу козырьком.

Потом он как-то рассеянно подал мне знак, наконец подал мне знак рукой, и на лице его уже не было никакой досады; он подал мне знак войти, и, когда я открыл дверь, он уже ждал меня, стоя у стола, а лом лежал на полу рядом с перевязанной шнурком папкой. Наверно, вид у меня был виноватый, потому что он сразу же набросился на меня:

— Ты шпионил за мной и, должен сказать, успешно. Зачем это тебе понадобилось? С какой целью? По чьему наущению? Кто тебя подослал?

Он явно был бы очень доволен, если бы я сказал, что выследить его меня послал отец. Доктор Бусбек просто поверить не мог, что я действовал на собственный страх и риск, из чистого любопытства.

— Что же ты здесь ожидал увидеть? — спросил доктор Бусбек.— Что ты хотел узнать?

Я посмотрел на папку, перевязанную шнурком, и пожал плечами. Он перехватил мой взгляд и секунду помолчал.

— Ну, так что же все-таки тебе было нужно? — начал он снова.

— Сам не знаю,— ответил я,— правда не знаю.

И тут с него сразу как рукой сняло всю уверенность, он показался мне таким же беспомощным и смущенным, каким бывал всегда,— он всегда внушал людям такое чувство, что хотелось ему помочь. Он втянул руки в накрахмаленные манжеты и пугливо посмотрел через широкое окно на пляж, потом выглянул в дверь, откуда видны были песчаные дюны.

— Это надо спрятать? — Я показал на папку и поднял ее с пола.

Он вырвал ее у меня из рук, со всей грубостью, на какую вообще

был способен такой человек, как он, и тут же, словно извиняясь за эту резкость, сделал примирительный жест рукой...

— «Дух тьмы»,— произнес я, но он отрицательно мотнул головой: он знал, что эту картину художник передал мне, а я, сразу после того как уехала машина, вручил ее Дитте; он все про нас знал, а многое даже и раньше нас.

Значит, он искал, куда бы спрятать папку, и это сам художник послал его с ней сюда, когда вернулся из Хузума,— нет, не совсем так: вернувшись в то утро домой, изможденный, подавленный, не расположенный ни к каким разговорам, он просто молча кивнул Дитте и сразу заперся у себя в комнате, пробыл там, не выходя, несколько часов, а выйдя, так ничего и не рассказал про то, что было в Хузуме, и на все вопросы только мотал головой: рассказывать ему, очевидно, запретили. Потом он достал папку, которую до тех пор прятал в Блекенварфе, отдал ее Тео Бусбеку и попросил схоронить где-нибудь в безопасном месте — во всяком случае, в более безопасном, чем Блекенварф. Здесь, в этом домике. Вот что я узнал. А кроме того, узнал еще, что в папке были собраны вещи, которые художник считал самым ценным из всего, что у него было: он сам вроде бы так сказал. Но где их в этом домике спрячешь и как?

Доктор Бусбек принялся разыскивать пергаментную бумагу; она должна была якобы валяться где-то тут: в шкафу, под шкафом, за шкафом; мы начали искать вместе, и во время этих поисков я заметил, что он неотрывно за мной следит, да и искал он больше оттого, что не знал, как ему со мной быть. Пергамента мы не нашли. Возможно, кто-нибудь забрал его, или его унесло в море, или художник сам его на что-то употребил,— во всяком случае, обертка, которой предстояло предохранять от сырости папку и ее содержимое, куда-то исчезла, и старик, удостоверившись в этом, совсем не огорчился, а скорее даже испытал чувство облегчения.

— Пошли,— сказал он,— ничего не поделаешь, без пергамента папку под половицами оставлять нельзя. Да и вообще место это не очень-то подходящее.

— А папку ты заберешь с собой? — спросил я.

— Конечно, раз нет пергамента,— и вообще это неподходящее место.

Я попросил его показать мне рисунки, но он не захотел и отвел мою руку, увидев, что я хочу развязать папку.

— Это новые рисунки? — спросил я.

— Невидимые,— ответил он.

Я начал клянчить, вызвался отнести папку назад в Блекенварф, если он даст мне взглянуть — ну, хоть разочек, ну, хоть на один-единственный рисунок, хоть одним глазком; но он не хотел, не мог, чего там смотреть, говорит, рисунки же невидимые.

— Но потрогать-то их можно?

— Конечно, потрогать можно.

— И нести можно?

— И нести.

— И на стенку повесить?

— Да, и на стенку повесить.

— Почему же они тогда невидимые?

Доктор Бусбек огляделся по сторонам, проверил, не подглядывает ли кто, и сунул папку под мышку.

— Что ты сказал?

— Ну, раз они невидимые, эти рисунки, так чего же их и прятать? Да еще под половицами, и в пергамент заворачивать! Никто их и так не увидит, чего же бояться, раз они невидимые?

— С этой точки зрения,— именно так он и выразился,— с этой точки зрения ты, конечно, прав.— Он произнес это как бы между прочим, уже не глядя на меня, уже направляясь к двери, но потом вдруг остановился, повернулся ко мне и продолжал: — Понимаешь ли, на этих рисунках не все невидимое, есть там такие тончайшие неуловимые знаки, намеки — ну, как вот следы, оставленные легким прикосновением гравировальной иглы; их, конечно, можно распознать, но самое важное, самая суть — она невидима. Она есть в рисунке, но она незрима,— не знаю, понятно ли тебе. Когда-нибудь, когда наступят другие времена, не знаю когда, рисунки станут видимыми. А теперь больше ни о чем не спрашивай и ничего не говори, иди домой.

— А ты?

— Я тоже пойду домой.

На прощанье он мне, правда, улыбнулся, потом прижал к себе папку покрепче и выскользнул из домика. Я еще раз посмотрел ему вслед: он шел по направлению к ребристой дюне, сначала как будто нерешительно, потом все быстрее, низко согнувшись против ветра.

Отмель наполнилась шумом — начинался прилив. Он вскипал пеной на песчаных перекатах, пересекавших русла проток, пузырчатыми язычками лизал ровную отмель и быстро подвигался к берегу, затопляя все углубления и канавки, поднимая на поверхность воды траву и раковины, выплевывая щепки, смывая следы чаек, смывая наши следы, все напирая, накатываясь с севера,— и вдруг вода разом разлилась по низине, охватив мгновенным объятием глинистую серую землю до самого мыса.

Теперь уж какие там ракушки, поздно было собирать для Хильке ракушки. Я выбежал из домика, но доктора Бусбека и след простыл. Я пересек мыс, пошел вдоль самого берега, наперерез косо накатывавшимся волнам, обходя их кругами и ловко увертываясь, когда они ощеривались не на шутку и, атакуя уже твердый песчаный грунт, пытались меня достать своими злыми пенными языками. Пляж. Море. Но надо спешить — сначала туда, где красный маяк, теперь вверх по откосу, на гребень дамбы, опять вниз, по кирпичной дорожке мимо шлюза, мимо облезлого столба с вывеской «Полицейский участок Ругбюля». Ветхая, давно лишившаяся колес повозка, с детства мое излюбленное укрытие, как будто еще глубже вросла в землю; задранные к небу оглобли наполовину сгнили и покрылись глубокими трещинами; в готовом вот-вот развалиться кузове была выломана доска. Я промчался мимо повозки, мимо сарая, но у ступенек каменного крыльца остановился как вкопанный, да и было от чего остановиться, если прямо надо мной, в темном проеме двери, громадный, увеличенный перспективой по меньшей мере метров на восемь,— как в тот день, когда мы привезли на тачке Клааса,— меня поджидал отец, отрезая, так сказать, все пути и вперед и назад: во всяком случае, проскочить мимо было невозможно. Он стоял неподвижно, глядя на меня сверху вниз, не отступил в сторону, не протянул руки, не дрогнул ни единым мускулом каменного лица,— он рос, рос у меня на глазах, пока не вырос до угрожающих размеров, так что я не смел и взглянуть на него; и я опустил глаза, уставился на тупые, белесые от сырости носы его ботинок, на облепленные глиной краги — да-да, он носил краги и не просто по привычке, а даже с удовольствием! — и, таким образом, сумел отметить, что кончики его аккуратно завязанных бантиком шнурков были строго одинаковой длины. Аккуратно завязанные бантики доставляли ему удовольствие. И не меньшее удовольствие доставлял ему панический страх и чувство мучительной неуверенности, которое он вызывал у попавшегося к нему в лапы человека одной этой смачно выжидательной позой,— тут уж ты волей-неволей чувствовал себя преступником.

Что он опять пронюхал? Если сознаваться, то в чем? Я не отрывал взгляда от его ботинок и чувствовал, как его молчание вдавливает меня в землю, превращает в какую-то жалкую букашку, готовую слушаться и исполнять, что прикажут; и когда он окончательно расплющил меня и я уже был не я, а что-то вроде потерянной, втоптанной в грязь мелкой монетки,— ботинки в дверном проеме шевельнулись, они сдвинулись, сделали оборот на сорок пять градусов, выставив напоказ свой идиотский тупой профиль, и отцовское лицо тоже предстало передо мной в профиль; он прислонился спиной к дверному косяку, то есть не только освободил мне проход, но и всем своим видом приказывал: марш в дом. Я прошел мимо него, в сенях остановился и услышал, как он тоже вошел в дом.

— В кабинет! — отчеканил он, и я поплелся туда, а он двинулся за мной. Стало быть, предстояла беседа.

Поначалу он ограничился тем, что попробовал все прочесть у меня на лице,— так и впился в меня своим удавьим взглядом, но, как видно, мало что вычитал. Тогда он уселся спиной к окну и попробовал взять меня на пушку:

— Рассказывай!

Ну, что я мог сказать?

— Рассказывай,— говорит,— я слушаю! Почему ничего не слышу?

Мне уже ясно было: он имеет в виду что-то вполне определенное, но что?

— Рассказывай! Не прикидывайся дурачком, рассказывай!—Сознавайся, стало быть: «рассказывай» на его языке значило «сознавайся».— Тебе известно гораздо больше,— заявил он,— гораздо больше, чем ты мне рассказал. Мы ведь, кажется, о чем-то договаривались, собирались работать вместе, вдвоем? Так в чем дело?

Он не спеша встал, не спеша, заложив руки за спину, подошел ко мне; я уже знал, что за этим последует, и все-таки он не торопился ударить меня — ударить скорее для встряски, чем для острастки, но он медлил так долго, что когда наконец это произошло, удар оказался для меня неожиданным. После этого отец, видимо, решил, что встряска достаточно освежила мою память, так сказать, подрастормошила ее, и, успокоенный, опустился на стул.

— Ты же там торчишь все время,— сказал он,— целыми днями околачиваешься у них там, в Блекенварфе, и ,конечно, все видишь. Ну, рассказывай!

Что ж, раз он так настаивает, пожалуйста: вчера в Блекенварфе пекли пироги с корицей, доктор Бусбек сидел на солнышке и читал, а мы с Юттой забрались в коляску,— ну эту, знаешь, старую, в сарае,— а Йобст уселся на козлы, за кучера, и вошел в такой раж, что кнут сломал. В общем, я ему вывалил весь хлам, всю ерунду, какую только мог откопать в своей памяти: что Бродерсена, однорукого почтальона, угощали чаем, и что Дитте после обеда спала, и что мы разогнали всех уток с пруда по канавам. Как терпеливо умел отец выслушивать самые пустяковые вещи! И вдруг:

— А ты ничего не забыл?

— Про дождик? — спрашиваю.

— Нет,— говорит,— я про этого, про Бусбека, он, дрянь, что-то вынес оттуда, вроде бы папку. Из дома вынес и отправился к мысу, а ты в это время был там. Если у тебя есть глаза, не мог же ты его не заметить.

— Ах,— говорю,— это ты вот о чем! Он,— говорю,— шел прямиком через дюну, спешил так, в домик бежал, а когда вошел, закрыл за собой дверь. Может, он хотел там что-то спрятать.

— Думаешь, хотел спрятать? — спросил отец.

— Он там долго сидел,— говорю,— может, что-нибудь и спрятал под половицами.

— Под половицами?

— Так ведь там больше-то негде прятать.

Отец помолчал, потом проговорил:

— Запрет! Он на него плевать хотел, он все это время работал тайком. Но я его прищучу, на этот раз он у меня не отвертится. Прищучу! Теперь он у меня в руках, со всеми своими картинками, и тут уж ему никто не поможет. Он у меня узнает! Я ему покажу, что запрет есть запрет — и никаких исключений. Так велит мне долг. В домике, говоришь, под половицами?

— Возможно,— говорю,— больше-то там прятать негде.

Отец встал, прошел мимо меня к окну и завозился за моей спиной: по звуку я догадался, что он соскабливает грязь с краг. Я стоял, боясь обернуться, и вслушивался в скребущий звук у себя за спиной, когда его заглушил другой, более сильный звук, донесшийся с кухни: мать включила радио.

Сначала будто тучи саранчи атаковали гофрированную жесть, потом что-то пронзительно завизжало и заскрежетало, потом вдруг запустили электрическое сверло, нет, бормашину, а потом, наконец, прорезался человеческий голос, но разобрать было ничего невозможно, пока мать не покрутила регулятор настройки; теперь радио зазвучало отчетливо: уверенный, почти бодрый голос заговорил на весь дом. Он сообщал, что Италия объявила нам войну и что это гнусное вероломство совершили итальянский король-марионетка Виктор-Эммануил и политическая проститутка Бадольо. Но, продолжал голос, это не внесет замешательства в наши ряды, более того: мы нисколько не сожалеем о том, что бывшие наши братья по оружию и все такое прочее, ибо вот теперь-то, полагаясь только на свои силы, мы и покажем всему миру, на что мы способны. Вот теперь-то, освободившись от всяких обязательств по отношению к столь ненадежному союзнику, мы, наконец, сможем в полную меру проявить присущие нам высокие моральные качества. Так считал радиоголос. В нем звучало облегчение. В нем звучал оптимизм. Об уверенности я уж не говорю.

— Значит, Италия,— произнес отец. Я обернулся: он стоял у окна и смотрел вдаль, на торфяное болото.— В первую мировую,— сказал он,— и сейчас опять. Итальянцы — они и есть итальянцы: тарантелла да патлы напомаженные, остальное — один пшик. Этого надо было ожидать.

Он весь напрягся, подобрался, стиснул кулаки, поджал зад, а потом вдруг круто повернулся и, не глядя, прошел мимо меня в сени; там он напялил на себя свою сбрую, нацепил пистолет — в общем, вырядился по всем правилам полицейского устава и крикнул в кухню:

— Ну пока, я пошел,— и так как мать, наверно, спросила его, когда он будет ужинать, бросил: — Потом, потом! — хлопнул дверью, выволок из сарая велосипед, повел к кирпичной дорожке, оседлал его и закрутил педали, направляясь к дамбе. По радио грянул баденвейлерский марш. «Съезди, съезди»,— подумал я.

Мне тоже было не до еды, я тоже, как отец, хотел отложить еду на потом, мне надо было срочно слетать на мельницу, но не успел я юркнуть в сени, как раздалась команда: «Зигги, марш за стол!»

Не бойтесь — на этот раз у нас была не рыба, была какая-то бурда из стручковой фасоли с грушами, картошкой и шкварками вместо мяса. Мы с матерью уселись молча друг против друга, одни: Хильке все еще не было. Мать сосредоточенно глядела поверх моей головы и, вонзая зубы в картофелину или в грушу, даже ни разу не подула на них — ей самая горячая пища была нипочем. Ела она без всякого удовольствия—

тупо смотрела перед собой и медленно, размеренно глотала. Она ухитрялась, посадив на вилку стручок фасоли, так долго не спускать с него глаз, что просто страшно становилось за этот несчастный стручок: по меньшей мере можно было ожидать, что после столь пристрастного обследования мать брезгливо положит его на край тарелки или швырнет в помойное ведро, но в следующую минуту она захватывала стручок своими длинными зубами и, не разжевав, а размяв его между языком и небом, заглатывала, наконец, зеленоватую фасолевую кашицу все с тем же застывшим, лишенным всякого выражения лицом. Стоило мне за едой пуститься в какие-нибудь разговоры, она повелительным жестом указывала мне на тарелку: твое дело — вот, ешь и не болтай! Если я ел слишком быстро, она делала мне замечание, если мне не хотелось есть, она грозилась меня наказать, словом, ничего не было хуже, как обедать с глазу на глаз с Гудрун Йепсен.

Я покончил с едой намного раньше матери, но она меня не отпускала; я обязан был сидеть за столом, пока она ела, потом она велела мне убрать со стола — грязную посуду в мойку, оставшуюся еду — в шкаф; она даже велела мне вытереть стол, а сама сидела сложа руки и только зубами время от времени поскрипывала. Но я не буду расписывать тут свое бешенство, а то если начать, так я бы ее еще и со спины изобразил — этот туго стянутый узел волос на затылке, длинную, в родимых пятнах, шею, прямую спину, железные бедра,— нет, лучше уж я сразу впущу смотрителя дамбы Бульт-Иоганна, старого индюка, у которого, как я сам однажды мог убедиться, был нацеплен не один, а сразу три партийных значка: на рубашке, на куртке и на пальто. Стучался он уже после того, как заходил в дом. Он вечно путал своих собственных детей — а их у него было девять,— и я уже не удивлялся, когда он и меня всякий раз называл по-иному — то я был у него Хинрихом, то Бертольдом, то Германом, а то и бутузом Асмусом,— мне на это было плевать, лишь бы он передал поклон моей копилке; здороваясь, он всегда совал мне в руку монетку и говорил: «Поклонись от меня своей копилке».

На этот раз он назвал меня Иозефом, поманил к себе монеткой и лестно отозвался о моих трудах на кухне. Он не сел,— нет, он вкатил свой зад на стул, хотя наши стулья были для него слишком малы: умещалось лишь ползада. Он похлопал мать по плечу. Дышал он натужно, будто старался вытолкнуть ветер, застрявший у него в легких. Мне он подмигнул, как бы поощряя меня в моих хозяйственных хлопотах, потому что я все еще продолжал курсировать между мойкой, столом и чуланом.

Я припоминаю теперь, что мать никогда ни у кого не спрашивала, зачем он к нам пожаловал: раз пришел, значит пришел. О том, что Бульт-Иоганн пришел вовсе не к ней, я догадался по его настороженному виду: он все прислушивался к шорохам в доме, пока, наконец, не спросил:

— А что Йенс, дома?

Мать отрицательно покачала головой, и тогда смотритель дамбы, навалившись на стол всем своим массивным туловищем, зашептал:

— Йенс должен проследить, да, должен проследить.

Я говорю «зашептал», но это он сам так думал, что зашептал, а вообще-то его даже в чулане прекрасно было слышно. Он, оказывается, проведал кое о чем таком, что считал своим долгом донести Йенсу, за этим он и пришел: доложить, что часов в двенадцать дня в «Морских далях»...

— Так вот, Гудрун, сажусь это я у окошка, народу ни души, сижу, жду — улавливаешь? — ничего не подозревая, жду Хиннерка, а он как сквозь землю провалился... Встал это я, послонялся между столиков,

туда-сюда, окликнул его раза два: без хозяина-то вроде неудобно себе наливать, улавливаешь? Ну, думаю, чего это они там, уж не того ли... Надо как-то намекнуть, думаю, а то ведь и неудобно вроде так вот, одному, мало ли чего подумают, скажут, чего это он, не ко времени, ну и все такое прочее. Радио — во, думаю! — там, в «Далях», радиоприемник рядом со стойкой помещается, ну ты знаешь, Гудрун... Включаю это я его, жду, чтоб лампы разогрелись,— и что же ты думаешь? — Лондон! Значит, выключили на той волне, на какой слушали, улавливаешь? Лондон!

Мать не пошевельнулась. Она дала ему выговориться, потом, словно очнувшись от забытья, поправила свой узел и вдруг, резко повернувшись в мою сторону, скомандовала: «Зигги, тебе пора, марш к себе в комнату». Я с большой неохотой вышел из чулана, замешкался, что-то пробурчал с недовольным видом, пошел к мойке, чтобы выжать тряпку, но мать была тверда — она повторила нетерпеливо: «Ну, марш, кончай возиться», на что я в знак немого протеста демонстративно повесил жирную, всю в остатках еды, неотжатую тряпку над краном и отправился спать, молча подав руку матери и смотрителю дамбы. Желая показать им, что они могут сколько угодно беседовать с глазу на глаз, я захлопнул за собой кухонную дверь, по дороге прихватил из гардероба отцовский бинокль — он его то ли забыл, то ли нарочно не захотел брать с собой — и, не пропуская ни одной ступеньки, потопал наверх в свою комнату. Там я подошел к окну, сел на подоконник; смеркаться только-только начинало.

До чего же нудно тянется у нас осень — весна дружная, быстрая, а осень — нудная. Я вытащил бинокль из сморщенного кожаного футляра, и сквозь круглые, пронзительно ясные стекла ко мне из предвечерних сумерек приплыла осень. Ну и пускай секретничают себе там на кухне! Справа от Глюзерупа — жидкие деревца, корявые, ободранные ветром, с кое-где сохранившейся побуревшей листвой. Луга и рассыпанные до самого Хузума кустарники еще пытались прикинуться зелеными, но и на них уже лежала желто-бурая дымка. Свинцовыми мазками темнели на низине ленты дренажных канав. Отовсюду лез в глаза ржавый цвет кирпичных дорожек. Нет у нас ни гор, ни рек с живописными берегами — одна эта зеленая, желтая, с бурыми прочерками, низина, да еще шпалеры ольхи с черными гроздьями шишечек,— ветер обрывал их с ветвей и бросал в канавы. И все это — земля, деревья, палисадники — в коричневых полосах, словно с налетом гнилой прели, как на слежавшейся одежде, долго не бывшей в употреблении. Мерно дышат неподвижные, притихшие в вечернем сумраке коровы,— на некоторых хозяева уже позаботились надеть брезентовые накидки от ночных холодов. Я повернул окуляры, прошелся взглядом вдоль горизонта. Вот и мельница... Бинокль приблизил ко мне мой тайник, крытый черепицей купол, восьмиугольную башню корпуса, все еще белые рамы окошек, из которых повылетали последние осколки стекол, будто унесенные ветром. Я различил кусок картона в окне, за которым мы лежали с Клаасом, когда глядели на машину, в которой приехали кожаные пальто. Неужели они все еще треплются там, на кухне? Радио мать выключила. Я опять наставил бинокль, который опустил было на секунду, навел его на мельницу и увидел, как они выходят из дверей.

Сознаюсь: поначалу я решил, что художник обнаружил мой тайник, подстилку на полу, галерею всадников, коллекцию замков и ключей и, разумеется, «человека в красном плаще». Я подумал, что все эти сокровища он обнаружил в каморке под куполом случайно, что он поднялся туда вместе с Хильке, чтобы осмотреть находку, пересчитать все, что там было, и, раз уж оно попалось ему на глаза, подивиться — может быть, даже с некоторым чувством досады и зависти — на это богатство.

И меня вдруг обуял страх — как сейчас помню: а что, если он без долгих слов снял с гвоздя светомаскировочную штору с «человеком в красном плаще» и забрал с собой? Но под мышкой у него ничего не было, и в руках тоже. Он запросто взял мою сестру под локоть и легонько подтолкнул ее вперед. Что им там понадобилось, на мельнице? Они молча спускались в низину, к торфяному болоту, Хильке все еще прихрамывала; на перекрестке они расстались. Он повернулся и зашагал к Блекенварфу, низко согнувшись, выгребая руками против ветра, а ветер раздувал полы его пальто. Но Хильке! Хильке вдруг подпрыгнула — я бы сказал, очень лихо при раненой ноге,— повернулась вокруг своей оси и замахала рукой, часто-часто, но, скажем прямо, без толку, потому что художник не оглянулся и ни разу не махнул ей в ответ. Неожиданно она перестала махать, подумала — думала она всегда очень глубокомысленно и основательно, точь-в-точь как участковый инспектор Ругбюля,— потом повернулась и захромала — теперь она хромала! — назад к мельнице, скрылась там на секунду, тут же появилась с корзиной под мышкой и как ни в чем не бывало — откуда только прыть взялась! — весело, подпрыгивая, двинулась к Ругбюлю, не забывая при этом еще и махать рукой художнику. У шлюза она махнула в последний раз — так, на всякий случай,— перепрыгнула на кирпичную дорожку и, видно, только тут вспомнила, что порезала себе ногу и что полагается хромать.

Заметив меня в окне, она погрозила мне кулаком. Я подал ей условный знак — просигнализировал: «Осторожно, посетитель. На кухне — посетитель!» Но ей это было все равно, она с улыбкой поднялась на крыльцо и, прежде чем войти в дом, откинула назад волосы. Я подскочил к двери и навострил уши, занял свой сторожевой пост. Я услышал, как Хильке рассмеялась: ага, Бульт-Иоганн изловчился-таки и хлопнул ее по заду — обычный в нашем краю знак приветствия. Тарелок из буфета она вынимать не стала — не проголодалась, как видно. Она явно торопилась поскорее уйти из кухни, хотя на ночь не попрощалась.

Заслышав, что она поднимается наверх, я метнулся к столу и в невинном ожидании склонился над тонущим линкором «Граф Шпее».

— Выиграл? — спросила она, не успев войти.

— Сторожевого подбили,— ответил я.

Несмотря на раненую ногу, она бесшумно приблизилась, положила руку мне на плечо и, всецело захваченная морским сражением в устье Ла-Платы, начала легонько щекотать мне шею указательным пальцем, а сама тем временем наверняка прикидывала, что мне уже известно и что — нет. А может, она думала: «Надо из осторожности быть с ним поласковей, на всякий случай, не повредит». О ракушках она и не спросила. Так вот, щекочет это она мне шею, гладит по затылку, даже подбородком в плечо уткнулась, будто бы замечталась, но я тоже не промах: в зеркальце мне отлично видно, как она глазами косит; не очень-то, значит, замечталась.

— Отгадай,— говорит,— чего мне хочется.

— Ну, чего?

— Закурить!

— Закурить?

— Ага,— говорит,— курнуть разочек, мы потом сразу проветрим, мать не заметит.

И сестрица моя вытащила — не помню уж откуда — тоненькую пачку на четыре штуки и положила ее на карту, северней Азорских островов. Я отрицательно замотал головой и отодвинул пачку снова к ней, но Хильке возмущенно замахала на меня руками, заставила взять пачку, и мне пришлось закурить. Она тоже закурила, предварительно подойдя к двери и прислушиваясь, что происходит внизу.

Мы даже ни разу не закашлялись. Только когда я открыл окно, и, крутя над головой носком, как вентилятором, начал выгонять дым, Хильке выбежала в туалет, и ее там вырвало. Потом она вернулась, села, вытерла тыльной стороной ладони рот и долго, сосредоточенно растягивала паутину слюны, пока та не порвалась. Я выбросил окурки, закрыл окно и был несколько ошарашен, когда увидел, что сестра ухмыляется.

— Чего это ты? — спросил я.

— Ах, Зигги,— ответила она,— как ты думаешь, что нам будет, когда они узнают, что мы курили?

— Отбивную сделают, да? — предположил я.

— Фарш,— пообещала она и добавила: — Скучная, видно, была у тебя сегодня жизнь. Даже придумать ничего интересного не можешь.— И растянулась у меня на кровати: легла на живот, да так вся и обмякла — ей ведь только голову до подушки донести, и уже спит.

Ну ладно, думаю, поваляйся тут у меня, подыши спокойно... Однако, когда я понял, что она и в самом деле, того и гляди, заснет, я не выдержал:

— А на мельнице? Что вам на мельнице надо было?

Сначала она вроде бы не поняла, о чем это я, но мне захотелось загнать ее в угол, чтоб знала, как вдруг у нее где-то там в спине, в позвоночнике, что ли, как бы короткое замыкание произошло: внутри что-то хрустнуло, рванулось, она так и взвилась на кровати, выгнулась — и ко мне, а в глазах злоба такая и страх.

— Держи язык за зубами,— говорит.— Ишь какой умный, бинокль взял, чтоб за мной шпионить! Ничего там не было на твоей мельнице,— говорит и даже не замечает, что почти кричит уже.— Ничего! Понял? Встретились — вот и все.

— Наверху? — допытывался я, и когда она в ответ тупо на меня вытаращилась, я успокоился сам и поспешил ее успокоить.— Мне-то,— говорю,— какое дело! Никого я не видал!

Вдруг снизу послышалось: «Зигги! А ну-ка иди сюда! Зигги!»

— Отец,— шепнула Хильке,— зовет тебя.

В ту же секунду раздалось опять: «А ну, живо вниз, Зигги!» Зря сердить и без того сердитого отца нерасторопным выполнением его приказов не стоило, и я вышел на лестницу. А он все орал: «Что мне тебя, силком тащить, а?» В голосе его была настойчивость, но раздражения, как мне показалось, не было, я крикнул в ответ: «Иду, иду» — и, спустившись по лестнице, наткнулся прямо на отца. Он ждал меня, и рот у него чуть кривился: отец был чем-то недоволен. Он ждал, протянув вперед руку, буквально сорвал меня с последней ступеньки и поволок по своей мерзкой привычке через сени сразу в этот свой закуток, носивший название кабинета: еще одна официальная беседа.

Он подтащил меня к столу, посмотрел долгим взглядом мне в глаза — к моему удивлению, одобрительно,— да еще и по плечу вдобавок дружески похлопал: я вспотошился. А когда он еще и сказал: «Молодец, Зигги, здорово ты их выследил»,— меня так всего и пробрало, а по спине будто крабы заползали, до того мне сделалось страшно от внезапно пронзившего меня подозрения. Я уже не мог стоять перед ним спокойно: я весь извертелся, пытаясь заглянуть на письменный стол сквозь треугольник, образованный его рукой, подпершей бок.

— Да, здорово ты это все обделал,— похвалил меня отец.

— Чего это? — затараторил я, должно быть, испуганно.— Чего, чего здорово?

Он шагнул к окну, так что сразу стал виден весь стол, да он еще и сам на него указал:

— Видишь?

Еще бы не видеть! Я и без его слов сразу сообразил, что было завернуто в коричневато-зеленую, с жирным отливом пергаментную бумагу. О чем уж тут было говорить!

— В домишке,— продолжал отец,— на мысу, все в точности, как ты сказал, под половицами.

Я подошел к столу, провел рукой по пергаменту, прохладному и гладкому на ощупь, взял папку в обе руки и от нечего делать прикинул ее на вес.

— Я разворотил ломом половицы,— сообщил отец,— валялась там такая железяка.

— И там никого-никого не было? — спросил я.

— Ни души.

— И доктора Бусбека не было?

— Нет.

— А по виду давно было запрятано?

— Давно не давно — какое нам дело,— проговорил отец,— главное, попалась птичка, вот что главное.— Он взял у меня папку из рук, положил на стол и, ткнув в нее пальцем, велел открыть. Я замялся: мне и хотелось открыть, и страшно было.— Давай-давай,— приказал отец,— ты здорово помог, вот и открывай, ты заслужил.— И он протянул раскрытый нож с черной костяной ручкой, указав на вощеный шнур. Мне в голову не пришло развязать шнур, чтобы он достался мне целым: я просунул под него нож, резанул, и шнур с треском лопнул.— Теперь бумагу,— велел отец,— ишь, какой красивый пергамент.

Я осторожно развернул пергамент, высвободил папку и прочел надпись: «Невидимые рисунки».

— Ну, открывай, живей,— скомандовал отец,— поглядим, что он там навытворял.— Отец зажег трубку, поставил ногу на стул, уперся локтем в колено — в общем, участковый инспектор удобно устроился, чтобы обозревать выставку картин. Я вспомнил доктора Бусбека, нашу встречу в домике, вспомнил его чудное, непонятное какое-то объяснение незримых рисунков. «Самое важное, суть,— сказал он,— она невидима». Но в чем она — эта суть? — Ну, давай,— повторил отец,— давай посмотрим.

Как описать эти невидимые рисунки, в которых Макс Людвиг Нансен, по его собственным словам, рассказал как на исповеди всю правду о своем времени, подвел итог всей своей жизни,— рисунки, которые он назвал своим откровением? Чему, в конце концов, научила его жизнь и как отразил он ее, немотствуя, в минуты отчаяния или озарения? Как передать содержание незримого, как на них смотреть, на эти невидимые рисунки? Даже и видимые-то мало просто увидеть, надо еще и понять. А его глаза выверяли каждый штрих, рука отбрасывала все лишнее, и изображение в целом, как мне кажется, было исполнено глубокого смысла.

Отец уже нетерпеливо постукивал ногой: «Давай же, ну!» Он даже легонько подтолкнул меня и щелкнул языком: «Да ну же!» Повинуясь заданному им ритму, я начал брать в руки лист за листом и по отцовскому скупому знаку переворачивать их — не знаю, что побуждало его делать неравномерные паузы между своими приказаниями. Ведь различимо было действительно лишь самое необходимое, какая-нибудь седьмая часть целого, а все остальное — и надо сказать, немало — оставалось невидимым. Может, он все-таки что-то улавливал? Неужели ему было достаточно этих намеков, этих еле заметных знаков, этих следов, оставленных как бы легким прикосновением гравировальной иглы,— так сказал доктор Бусбек,— неужели ему было достаточно этого, чтобы разгадать недоговоренное и оформить в ясную мысль то, о чем художник умолчал? Уж не провидческий ли дар помогал ему заполнять пустые

места рисунка? Может, художник зря и старался что-то отбрасывать? Я, во всяком случае, видел лишь то, что видел, а видеть больше не хотел и не хочу.

Я видел шумно крутящийся винт, взвихренную лопастями воду — воду черной реки без берегов, без проблеска неба над нею: вот и поди пойми то, чего там не было видно. С другого листа глядели глаза пожилого человека — только и всего, и никакой в них мудрой умиротворенности, никакого ответа на вопросы зрителя. По этим глазам можно было предположить лишь одно: что они смотрят на неприятного собеседника, с которым бесполезно пытаться найти общий язык. От него, от этого неприятного незримого типа, можно ждать чего угодно, только не взаимопонимания. Или другой лист: подсолнух, будто согнувшийся в поклоне, его безвольно свесившаяся землисто-серая круглая шапка, скрюченный безлистый стебель, желтые, потрепанные ветром, но все еще солнечно-яркие лепестки,— рисунку можно было бы дать название «Осень» или «Сумерки», но художник оставил пять шестых листа белым. Или дерево — нет, не дерево, а только часть ствола крупным планом, где на коре после надреза образовался шрам,— и на это место падал резкий, тревожный свет; я отчетливо помню всю гамму коричневого,— вот тут, да, тут можно было легко рассказать целую историю о том, что было недосказано художником.

Отец рассматривал все на редкость терпеливо, не понукал меня, не произносил ни слова — и ни единым жестом или выражением глаз не выдавал чувств, которые овладевали им при виде незримых рисунков. Следующий лист — резная спинка кресла с нордическим орнаментом: звезды, скорее похожие на кресты, топорные розы, скупые завитки и повсюду короны, короны, все ими увенчано, вплоть до незримо рассевшейся на всем этом великолепии нордической задницы — так и виделась мне на ней корона. Или, например, китель: вроде бы обыкновенный военный китель, основательно поистрепанный, висит на гвоздике; можно рассмотреть каждую дыру, прореху, пятно, или, наоборот: каждая дыра и каждая прореха смотрят на тебя в упор, так что китель неожиданно оказывается свидетелем, становится чьей-то горькой памятью; вот эта дыра — от пули, полученной во время отступления; вот эта прореха — след обыкновенной колючей проволоки. Какие уж тут недомолвки? Вот летучая рыба — прозрачная, вся изогнувшаяся, как хлыст, вот тригонометрическая фигура — деревянное треугольное сооружение, грубо вламывающееся в плоскость равнины; вот всаженные в небо старомодные якоря, с которых, раскачиваясь на ветру, свисают к земле ржавые цепи; вот две ласточками ринувшиеся к земле молнии, две горящие стрелы, которые ищут свою цель и найдут свою цель; вот взрывающийся пламенем стог сена — ветер подхватил его и гонит на незримые хутора; следы на снегу — непонятные, черные, бездомные,— увидишь такое, невольно остановишься, и сердце сожмется; треснувшие кувшины, связанные друг с другом одной веревкой; запрокинутая голова женщины— рот, разверстый в беззвучном вопле, которого никто не услышит; искромсанные тени от вант разбитого катера,— сразу приходит мысль о кораблекрушении; веревки, свисающие из самого центра солнечного диска,— а на что только не годятся веревки! И еще никогда не забуду синие доски забора — пять или даже всего три доски с поперечными планками, и ничего, никого ни за ними, ни перед ними — только еле намеченный оливковый фон, и на этом фоне — разгорающаяся алая полоса.

Этот последний лист, не успел я взять в руки этот лист с синими заборными планками, про который — как и про другие листы — можно было очень немногое сказать, как отец вдруг резко схватил меня за запястье и рванул к себе:

— Что это ты так дрожишь? Ты же еще мальчишка, чего тебе дрожать?

— Не знаю,— говорю я ему,— я не заметил — разве я дрожу?

— Уж не от этих ли картинок,— процедил отец. Он снял ногу со стула и повернулся к окну.— Да разве это живопись,— добавил он.— Не хватало еще такую чушь повесить на стенку и глазеть на нее изо дня в день. Невидимые рисунки! Смех один, да и только!

Он еще раз внимательно посмотрел на папку — скептически, укоризненно, во взгляде его вместо торжества отразилось разочарование. И вдруг его осенило подозрение, какое-то смутное недоверие овладело им, он прошелся взад-вперед по своему кабинету, но подозрительное выражение не исчезло с его лица. Потом он остановился перед фотографиями, висевшими на стене, долго и озадаченно глядел на них, будто прося совета, и, наконец, знаком подозвал меня к себе, помахал у меня перед носом своим всеведущим указательным пальцем и объявил:

— Но с нами у него этот номер не пройдет, не на таких напал, верно, Зигги? — Разыгрывая изумление, я не спускал глаз с указательного пальца.— Он нас провести захотел,— продолжал отец,— он нам нарочно эти листки подсунул; я же знаю его картины. Эта мазня — только приманка, чтобы меня с толку сбить, и больше ничего. Ловкий ход — это же яснее ясного.

Резким движением он захлопнул папку, завернул ее в пергаментную бумагу, выдвинул ящик стола и засунул папку внутрь.

— Если он думает, что я теперь успокоюсь, то он очень ошибается,— проговорил отец.— Теперь и подавно, когда он мне такую штуку подстроил. Я ему еще покажу, что с нашим братом из Глюзерупа можно сделать, а чего нельзя. Эти листки я даже в Хузум не могу отправить — меня с ними там засмеют.

— Может, мне их назад отнести? — спросил я.

— Пускай пока тут, в столе побудут,— ответил отец,— места не пролежат. А что это ты все дрожишь? Тебя же всего трясет! Что с тобой?

12. Под лупой

За сорок-то сигарет, в моем положении, когда остаешься один на один со своим прошлым и еще должен расписать его в своей работе, заданной тебе в наказание,— как тут не согласиться? К тому же этот Вольфганг Макенрот выглядел таким замученным, когда вошел на цыпочках в мою камеру, таким ослабевшим, будто у него была повышенная температура,— его даже слегка качнуло, когда я отряхивал ему пиджак, испачканный о побеленную стенку в нашем громадном общем туалете. У нас почти все стены мажутся.

Безмолвное рукопожатие. Красноречивый жест по поводу размеров моего сочинения — нет слов! Затем он повернул свою чуткую — зачем бояться этого эпитета,— чуткую голову психолога к окну и посмотрел наружу: он уже снова, судя по всему, хотел было выразить восхищение открывшимся ему пейзажем, но сдержался и вместо этого преподнес мне привет от директора Химпеля, с которым теперь был чуть ли не на короткой ноге. Химпель получил мое письмо, и он, Вольфганг Макенрот, лично присутствовал при том, как директор вскрыл его, пробежал глазами, сел, перечитал письмо еще раз и произнес одну только фразу: «Принуждение! Единственно эффективная педагогическая мера — принуждение». Но он не взорвался и не остудил свой гнев созданием очередного музыкального опуса, он — я цитирую Макенрота — в глубокой задум-

чивости стал ходить сужающимися кругами по кабинету, и, очевидно, это кружение оказалось не без пользы, потому что, остановившись перед своим столом, он заметил, что, действительно, принуждение помогает иногда добиваться приличных результатов. Моего письма он не огласил; в общем, я понял, что просьба моя о продлении срока штрафной работы удовлетворена, и я могу писать ее хоть до второго пришествия.

Единственное, что я мог предложить Вольфгангу Макенроту, был краешек койки, но он не пожелал сесть — он не собирался задерживаться: его тянуло на материк, домой, в меблированную комнату в Альтоне, где, по его словам, уже стояли наготове восемь бутылок пива — верная гарантия крепкого, беспробудного пятнадцатичасового сна. Он страшно переутомился. Он, как говорится, дошел, он чувствует себя совершенно измочаленным; тут он слегка постукал себя по затылку — абсолютная пустота.

Само собою, в таком случае напрашивался вопрос, чего же ему было тащиться ко мне, раз он дошел до такого состояния. И Вольфганг Макенрот, как человек необычайно тонких чувств, ответил на этот невысказанный, но витавший в воздухе вопрос по-своему: смущенно полез в боковой карман пиджака, извлек оттуда сложенную вдвое рукопись, положил ее на мою подушку, придавил двумя пачками сигарет и гостеприимным жестом дал мне понять: угощайтесь, пожалуйста, и все такое прочее. Он даже не потрудился засунуть свои дары под жесткое серое одеяло, всего меня исколовшее в почные часы, и такая неосмотрительность убедила меня, что внутри у него и в самом деле была «абсолютная пустота». Он ничего не стал мне объяснять, только изнеможенно улыбнулся и похлопал меня по плечу: попрощался. Таким тоже мог бывать Вольфганг Макенрот. Но таким он бывал не всегда.

Хотя вы уже знаете об этом, но я должен напомнить, что рукопись, которую Макенрот положил мне на подушку, представляла собой главу из его дипломной работы «Искусство и преступность. На примере дела Зигги Й.». Это была еще не нумерованная глава, носившая многозначительный и в то же время общепонятный заголовок «Детские годы и воздействие окружающей среды». Он, стало быть, опять просил моего одобрения, хотел удостовериться, доволен ли я своим образом. Он навел на паренька по имени Зигги Й. научную лупу, зажигательное стекло; теперь и мне, в свою очередь, предстояло прибегнуть к зажигательному стеклу,— так вот и будет до тех пор, пока один из нас не начнет дымиться под собранными в фокусе лучами. Как я мог ему помочь? И чем? Возможно, он рассчитывал на какие-нибудь дополнения и поправки с моей стороны? Ожидал хвалы или хулы? Я взял манускрипт, закурил сигарету и, погрузившись в чтение, узнал о себе следующее:

> «...третий и последний ребенок в семье участкового инспектора Оле Йепсена. Он родился в Ругбюле — так называется небольшой хутор под Глюзерупом на крайнем севере Германии, вблизи датской границы. Зигги — его полное имя Зигфрид Кай Иоганнес — происходит по материнской линии из потомственных крестьян, веками обрабатывавших свой клочок земли; в семье отца преобладают — *преобладают!* — мелкие торговцы, ремесленники и чиновники. В родительском доме, где все шло по издавна заведенному порядку, ребенок рос и развивался нормально, не обнаруживая никаких отклонений при прохождении обычных апперцептивных стадий (!). Привязанность к отцу сочеталась у мальчика с любовью к матери, чувством в данном, конкретном случае скорее заторможенным и робким. Поскольку сестра и брат — Хильке и Клаас — были значительно старше исследуемого инди-

вида, они исключаются как партнеры по играм; вследствие этого обстоятельства мальчик вынужден был создавать собственную, чрезвычайно активную игровую сферу, в которой, по свидетельству матери, главную роль играли два воображаемых существа: Кес и Пюх — они были для ребенка источником как радости, так и безотчетных страхов».

Значит, Вольфганг Макенрот побывал-таки в Ругбюле и заставил моих родственников развязать языки.

«С первых дней учения Зигги Й. был, по всеобщему признанию, лучшим учеником школы. Благодаря содействию своего классного наставника исследуемый индивид неоднократно выступал в детских передачах гамбургского радио и, по утверждению редактора, оставил у него, как и у слушателей цикла передач «Дети познают мир» и «Дети отвечают», впечатление натуры ярко самобытной. Участвуя в детских викторинах, Зигги Й. удостоился целого ряда премий. Во всех школьных дисциплинах, за исключением закона божьего, он обнаружил весьма незаурядные способности. Классный наставник особо выделял его успехи в рисовании и немецком и указал в этой связи, что многие его сочинения зачитывались вслух во время школьных праздников. Лучше всего удавались Зигги описания картин. Так, описание кораблекрушения, изображенного на полотне Пауля Флейнгуса, было настолько удачным, что работа мальчика была отослана в Киль, в местное отделение министерства просвещения. Тот факт, что Зигги Й. впоследствии, перейдя из начальной школы в глюзерупскую гимназию, не всегда занимал место первого ученика, объясняется его склонностями и увлечениями, которым он отдавал свободные от занятий в классе часы; это будет детально проанализировано ниже. Однако и в гимназии всеми единодушно подчеркивалась его уверенность в суждениях, неуступчивость и его, по выражению учителей, агрессивно эстетический интерес к искусству.

Подводя итоги всем полученным данным, можно с достаточным основанием предположить, что если Зигги Й. очень рано оказался в положении социального изгоя, то причину этого следует усматривать исключительно в его незаурядной одаренности. Поскольку всякое общество ощущает угрозу и вызов со стороны такого одиночки, оно ни на минуту не упускает его из своего поля зрения, оно обращает на него все свое недовольство и в конце концов начинает преследовать своей ненавистью.

Изучаемый индивид стал ощущать это на себе с того момента, когда его принялись ставить в пример одноклассникам как образец для подражания; чем чаще это случалось, тем в большей изоляции он оказывался, и тот факт, что одноклассники постоянно пользовались его помощью при написании сочинений, не мешал им после уроков выражать свое презрение к нему самыми ощутимыми способами, вплоть до рукоприкладства. В родительском доме вспоминают, что мальчик не раз бывал вынужден спасаться бегством от своих товарищей и лишь с наступлением темноты тайком пробирался домой. Одиночество в школе усугублялось особым положением, которое мальчик занимал в семье: поскольку брат и сестра были уже взрослыми, а расширившийся круг обязанностей не давал родителям возможности уделять младшему сыну должное внимание, к нему тоже зачастую относились как ко взрослому. Он оказывался свидетелем допросов, скандалов, разбирательств,— словом, постоянно видел своего отца за работой в роли участкового инспектора. Мальчику поневоле приходилось принимать уча-

стие в акциях, которые, ввиду его обостренной восприимчивости, не могли пройти для него бесследно. Посвященный своим отцом в ряд чисто служебных полицейских операций, Зигги Й. сумел, однако, проявить независимость: он либо отвергал сделки, навязываемые ему отцом, либо молчаливо нарушал их в тех случаях, когда считал себя правым. Если же он полагал, что порка им заслужена, он не только не чинил препятствий наказывающему лицу, но и облегчал его задачу тем, что добровольно изъявлял готовность принять наказание.

Столь раннюю самостоятельность Зигги Й. можно, очевидно, объяснить только тем обстоятельством, что отец в условиях военного времени не мог заняться вплотную воспитанием сына; это, несомненно, способствовало развитию у мальчика замкнутости и стремления к одиночеству. Правда, отношения его с братом и сестрой, по свидетельству многих лиц, характеризовались задушевностью, полным доверием и безотказностью со стороны Зигги. Возможно, что именно такие отношения со взрослыми братом и сестрой развили в мальчике привычку обращаться и с другими взрослыми, как с равными и друзьями.

Однако это еще не объясняет отношений, существовавших между Зигги Й. и художником Максом Людвигом Нансеном,— отношений, которые родителям кажутся непостижимыми и которых они не могут понять даже и сейчас, по прошествии многих лет. В результате обстоятельных расспросов было выяснено, что начало дружбы приходится на тот период, когда Нансен писал свое знаменитое полотно «Жеребенок в грозу»; мальчик охотно выполнял различные мелкие поручения художника, но в основном молча сидел рядом и наблюдал за возникновением картины. Соседи с удивлением отметили для себя тот факт, что художник, который до тех пор почти всегда отказывался работать в чьем-либо присутствии и даже позволял себе иногда самые оскорбительные резкости в адрес зрителей, держался с Зигги Й. совершенно иначе: он не только терпел постоянное присутствие мальчика, но впоследствии даже искал его. Они часто гуляли вдвоем, взявшись за руки. Отец исследуемого индивида не препятствовал этой дружбе, тем более что он сам, как и Нансен, был уроженцем Глюзерупа и в детстве они дружили, а став взрослыми, сохранили приятельские отношения.

Зигги Й.— подобно своему брату Клаасу, а позже и сестре Хильке — служил художнику моделью для некоторых картин. Зигги Й. позировал Нансену при создании двух полотен; мы узнаем его в образе маленького Ниса, а также сына Лешего-стоговика; на обеих картинах художник сумел придать фантастическим персонажам народной мифологии выражение благодушия и даже общительности. Можно с уверенностью утверждать, что именно для своего юного друга художник сочинил цикл сказок, где каждая краска повествует об истории своего возникновения; оставшаяся незаконченной статья «Учиться видеть» также была задумана для Зигги Й. Случалось, что Нансен приносил мальчику бумагу и краски и, объяснив ему замысел, предлагал посостязаться; соседи неоднократно наблюдали их вместе за работой.

Спасаясь бегством от одноклассников, Зигги не раз прятался в мастерской художника; однажды его по недосмотру заперли там на ночь; после этого ему в течение некоторого времени был закрыт доступ в мастерскую, так как он самовольно переделал на картине «Нина О.» не понравившийся ему цвет платья из фиолетового в зеленый».

Не в зеленый, а в желтый, Вольфганг Макенрот; будем точными хотя бы там, где речь идет о красках; все остальное, пожалуйста, перекраивайте для своей дипломной работы как вам угодно.

«Мы пока еще не можем дать точного объяснения необычной страсти мальчика к коллекционированию; возможно, она явилась следствием неосознанного соперничества с художником. В специальном тайнике он собирал и развешивал репродукции с картин, изображающих всадников; другая страсть, которой был подвержен Зигги Й.,— собирание замков и ключей (кстати говоря, он проявил себя в этой области весьма компетентным знатоком). Когда обнаружилось это увлечение, многие усмотрели в нем причину необъяснимого исчезновения ключей в своих домах; дирекция краеведческого музея в Глюзерупе также была уверена, что наконец-то напала на след вора, довольствовавшегося одними ключами и замками. Есть все основания подозревать, что Зигги Й. совершил несколько краж такого характера.

В последние годы войны М. Л. Нансену было запрещено заниматься живописью, а местный участковый инспектор Йепсен не только передал художнику этот приказ, но и должен был следить за его выполнением; в подобных условиях исследуемый индивид неизбежно оказался перед моральной дилеммой: отец пытался использовать Зигги в качестве шпиона, а художник давал ему поручения, которые подчас бывали связаны со спасением картин; тем не менее мальчик сумел чисто интуитивно найти правильный подход к решению сложных проблем своего времени».

Мог бы сказать об этом и попроще.

«Необходимо также учесть еще и разлад в семье, от которого Зигги Й. глубоко страдал: его брату Клаасу, сбежавшему из госпиталя, куда он попал вследствие самострела, мать, что называется, отказала в родном крове, отец же выдал своего тяжело раненного старшего сына полиции. Естественным следствием явилось чувство отчуждения, которое мальчик начал с этого момента испытывать к родителям; возможно, именно инцидент с Клаасом заставил Зигги Й. ощутить, что он никогда не знал настоящей родительской любви».

Сейчас, конечно, заведет волынку о смягчающих обстоятельствах.

«Лишенный тепла и ласки, перед лицом эпохи, поколебавшей все твердые нравственные ценности...»

Ну, что я говорил?

«...мальчик рос в полном одиночестве и рано узнал много такого, что не проходит бесследно для детской психики. Бушевала война, и если Зигги Й. не изведал на себе ее прямых последствий, то косвенно они задели рассматриваемого нами индивида сильнее, чем других его сверстников: Зигги приходилось не только голодать, но и подчас глядеть в лицо смерти. Однако больше всего волновала и — мы берем на себя смелость утверждать это — мучила впечатлительного и наблюдательного подростка перемена в отношениях между его отцом и художником Максом Людвигом Нансеном».

Досюда, при всем желании — только досюда: сорок сигарет я отработал сполна. То, что Вольфганг Макенрот пишет обо мне,— все это

верно: я и сам не сказал бы больше, да и куда уж мне что-то говорить. Все это *тоже* верно, и, ради бога, пусть он и дальше идет по избранному пути — ни вреда, ни обиды никому от этого не будет; только если человек пришел, чтобы разузнать про тех людей и те места, о которых здесь говорится, если он хочет отыскать те места и тех людей, да еще и сжиться с ними,— такому человеку я посоветовал бы постараться узнать и другое. Услышать другие голоса. Почитать другие описания. О том, например, как собираются над морем облака и как улетают и прилетают аисты, как памятливы и злопамятны люди в нашем краю, как играются у нас свадьбы, какие у нас выпадают зимы. А со мной— что ж? Пускай он разглядывает меня под своей лупой, пускай едет в Ругбюль и выпытывает про меня подробности, пускай компонует полученные данные, нумерует их и накалывает на свои ученые иголочки, пускай себе вываривает студень из моего прошлого и, дав ему остыть и затвердеть, идет с этим блюдом через все экзамены: мне он ничем помочь не сможет.

Я понимаю, что ему надо, но мне-то это не поможет, я помню совсем другое, а у него все так просто: рассказывает, рассказывает, и вдруг — уже конец. Но я-то знаю, что это не конец, что все продолжается; и мне хотелось бы пересказать все заново, по-своему, по-другому, себе в наказание, но поскольку Химпель давно уже зудит и продлевает мне срок штрафной работы каждый раз лишь на месяц, я вынужден спешить, опускать порою целые годы,— столько всего мне надо еще рассказать. Я как бы направляю назад, в прошлое, луч прожектора — и сразу из тьмы выхватывается все, что еще ждет своей очереди, ну вот хотя бы первый день мира ждет меня, но до наступления мира надо прожить еще целую зиму, одну из наших северных зим со скудным, клочковатым снежным покровом, с переполненными водой канавами и сырым ветром, от которого расшатывается черепица на крышах, а в комнатах пузырями отстают от стен обои.

Та зима... Целыми днями сыпал то снег, то дождь, немощеные дороги раскисли, расползлись, шлюз невозможно было открыть — так силен был напор тяжелой черной воды. Неожиданно вода пошла по канавам, медленно колыхая затопленную мертвую траву. Загоны опустели, по проволоке их оград бежали капли и, налившись, обрывались вниз. Следы на снегу исчезали, не простояв и полдня. Влажный блеск почерневших, искривленных древесных стволов, обложенное тучами море, пустынные пляжи; без крайней нужды люди и носа не высовывали. В сенях домов стояли мокрые, залатанные резиновые сапоги, и всякому, кто вылезал наружу, приходилось разрывать плотную завесу водяных капель, падавших с переполненных желобков на стрехах. Наружные стены домов разукрасились бордовыми и грязно-серыми потеками, стекла окон, запотевшие от сырости, весь день не пропускали света. В эту зиму и заболела Дитте.

Они время от времени заговаривали насчет ее болезни, но все больше намеками, как бы между прочим. Мне лишь удалось узнать, что жену художника изводила страшная жажда, однако я так и не понял, было ли это следствие болезни или сама болезнь. Во всяком случае, той зимой Дитте без конца пила отвар из бузины и чай; и воду пила, и ячменный кофе, и молоко, и уху. Она жадно подносила к губам любой сосуд, в котором плескало и булькало, любую миску и кружку, наполненную жидкостью, а когда ей говорили: «Хватит, Дитте»— стонала: «Жжет, жжет!» Ни капли влаги нельзя было от нее спрятать. В своем длинном домотканом платье, со вскинутой головой бродила она по Блекенварфу, ища какого-нибудь питья, не брезгуя даже содержимым дождевых бочек. И эта необузданная, слепая жажда уже как будто наложила отпечаток на ее лицо: прежде прекрасное и тонкое, худое лицо ее, об-

рамленное седыми волосами, казалось теперь пепельно-серым и отекшим.

Пригласили доктора Гриппа. Врач притащил в Блекенварф свой потрескавшийся кожаный саквояжик со старомодными замками, поговорил сначала с Дитте наедине, потом разрешил войти художнику. Нас с Юттой послали по размякшим от снега и дождя лугам в Глюзеруп в аптеку, мы принесли микстуры и таблетки, прописанные доктором, но они лишь еще сильней возбуждали у Дитте жажду. Приняв микстуру, она, не открывая глаз, требовала: «Еще!» — а запив таблетки, тут же наполняла стакан водой из кувшина для умывания и осушала его залпом. Художник говорил мало, не останавливал ее, когда она пила, и только неотрывно на нее смотрел; зрачки его глаз как будто уменьшились — стали темными и острыми. Он почти не отходил от Дитте, а если ему надо было отлучиться, подавал знак Тео Бусбеку: последи. Йобсту, починившему старый граммофон, не разрешили им пользоваться; Ютте, которая уже не была такой тощей, как раньше,— впрочем, за зиму она обычно всегда немного поправлялась,— запрещено было репетировать рядом с комнатой Дитте танцевальные па.

Как я узнал, доктора Гриппа больше беспокоило то, что эта безумная жажда не прекращалась и ночью: сотню раз за ночь Дитте вставала с постели и, если кувшин на умывальном столике был уже пуст, плелась на кухню или в столовую — и пила. Ей сделали несколько уколов, но и они как будто только вызывали новую жажду, а когда у Дитте поднялась температура, доктор Грипп прописал постельный режим. Больная сидела в постели, все такая же напряженная, судорожно опершись о подушки, и серые глаза ее глядели на дверь, а сама она словно прислушивалась к чему-то, происходившему уже не здесь, не в доме, а где-то далеко-далеко за его пределами, возможно, в прошлом или в будущем.

Иногда, когда соседи приходили посмотреть на нее, подержать ее тонкую руку, растерянно ей покивать, мне вдруг начинало казаться, что я слышу тихий шелест — бесшумней дождя, невесомее снежных хлопьев,— будто из дома через окна медленно струится, уплывает наружу свет.

У Тео Бусбека было теперь постоянное место: в изголовье у Дитте; всегда тщательно одетый, он покорно сидел при ней; в нужную минуту взбивал подушки; в нужную минуту шел за холодным соком; а если больная шепотом просила о чем-либо, он единственный, по-моему, мог разобрать ее шепот. Даже художник не понимал ее так быстро, как Тео Бусбек; однако стоило кому-нибудь задержать на нем взгляд, лицо доктора Бусбека принимало отсутствующее, безучастное выражение; но, вероятно, он просто потому отсутствовал для нас, что внимание его было всецело сосредоточено на Дитте, на малейшем движении и желании Дитте. Однажды мне пришлось наблюдать, как художник положил руку Тео Бусбеку на плечо и как потом мягко похлопал его по плечу — явно не из благодарности, а скорее чтобы утешить,— и мне подумалось, что Бусбек нуждался в утешении больше, чем художник.

Когда врач запретил Дитте вставать, она строго следовала этому запрету и нарушила его один-единственный раз: как-то она поднялась с постели, достала из комода давно сшитый ею самой саван, вышитый поясок и простой самодельный серебряный браслет, подаренный ей художником в день помолвки; все это она аккуратно разложила у себя в комнате на видном месте — рядом с кроватью, на табуретке — и не велела убирать. Не знаю наверняка, но вполне возможно, что это правда: рассказывают, будто однажды ночью художник вошел к больной, долго-долго смотрел на жену, потом исчез на секунду и вернулся с принадлежностями для рисования — блокнотом для эскизов и угольным ка-

рандашом. Известны два портрета Дитте, созданные художником в ту зиму,— неизвестно только, работал ли он по памяти или с натуры, у постели жены. Оба портрета были опубликованы позднее, в книге «Двое», посвященной Тео Бусбеку. Как сейчас вижу: лежит строгая, прямая. лицо наполовину затенено, рот требовательно приоткрыт, будто просит пить — это было единственное, о чем она тогда еще думала и просила. Плоское тело под одеялом не намечено даже контуром. И неподвижные, безжизненные руки.

Дитте была одна, когда к ней пришла смерть. На улице сыпал снег и тут же таял. Агония, видимо, продолжалась недолго, во всяком случае была беззвучной: Тео Бусбек на своем стуле у изголовья даже ничего и не заметил. Жену художника обмыли, обрядили в приготовленный ею саван и вышитый поясок, надели на руку браслет. Пришли попрощаться соседи. Но ни один из посетителей не был удостоен чести остаться с покойницей наедине: в глубине комнаты под завешенным зеркалом сидел художник, а Тео Бусбек по-прежнему не покидал своего места у изголовья кровати.

Из Ругбюля в Блекенварфе не появился никто. Сначала они было собрались, потом передумали: Окко Бродерсену сказали, что пойдут, но тут к ним самим пожаловали гости из Хузума; вопрос долго обсуждался за завтраком, а время бежало, и отец в конце концов махнул рукой — не пойдем. Перед тем они все выясняли, что подумают соседи, увидев их в Блекенварфе; но хотя их и уверили, что соседи ничего не подумают, столь долго обсуждавшийся и уже совсем решенный визит так и не состоялся. Лица мертвой Дитте, избавившейся, наконец, от своей мучительной жажды,— этого лица, с которого после смерти сошли отеки и которое приняло не только прежнее, строгое, но и как будто даже просветленное выражение,— этого лица они так и не увидели. И кто знает, отправились ли бы они — а стало быть, и все мы из Ругбюля — на похороны, если бы моих родителей не обработал соответствующим образом за ужином Пер-Арне Шессель (дед мой, разумеется, так подгадал свой визит в Блекенварф, чтобы заодно и поужинать у нас — так сказать, сэкономить за наш счет). Пока мы смотрели, как он, чавкая и копаясь в тарелке, заглатывает один кусок за другим, он доказывал нам, почему мы обязаны пойти на похороны: смерть перечеркивает мелкие счеты... над гробом мы, хочешь не хочешь... раз уж человек распрощался с земной юдолью, нельзя... не полагается, чтобы и после смерти... помириться никогда не поздно... он даже сказал, теперь уж что ее-то учить, отучилась... отдать последний долг, в конце концов... все мы под богом ходим... кто отказывается выполнить свой последний долг, будь он хоть сто раз полицейским инспектором, тот наверняка... и все такое прочее.

Ел дед с отменным аппетитом, разглагольствовал долго и даже родил по этому случаю свой очередной афоризм: «За сородича семья не всегда в ответе». К моменту его отбытия старшие решились: мы примем участие в похоронах Дитте.

Похороны пришлись на воскресенье и были назначены на двенадцать часов дня. Это были первые похороны в моей жизни, и я так переволновался, что в ночь с субботы на воскресенье мне все время снилась Дитте: возбужденные и веселые, мы сооружали с ней горку, целую огромную гору из пирогов с корицей, мешками подтаскивали сахарную пудру и обсыпали ею склон пирожной горы, а потом, взяв санки, взбирались наверх и со свистом скатывались вниз. Каждый раз, слетев к подножию, я ощущал во рту вкус пирога: сладкий-сладкий. Дитте крепко обхватывала меня сзади и ловко направляла санки между кустами ольшаника, покрытыми, как глазурью, тонкой корочкой льда. В ушах у меня так и свистел ветер, меривший длину наших шарфов.

Утром я вскочил ни свет ни заря, был готов раньше всех и нетерпеливо ждал, когда оденется отец, который, судя по всему, никак не мог выяснить отношения с собственной одеждой: сначала он надел свою обычную форму полицейского, потом с кислой физиономией принялся натягивать старомодный черный костюм, но тот жал ему под мышками еще на свадьбе, а теперь просто резал; наконец, облегченно швырнув штатские тряпки на постель, он, будто за якорь спасения, схватился за свой парадный мундир, в котором — как однажды сказал Клаас — он походил на павиана, получившего по случаю воскресного дня разрешение надеть униформу своего сторожа. Теперь он имел вид человека не столько одетого, сколько переодетого, пожалуй, даже манекена, наряженного в полицейскую форму. А уж как сидели на нем штаны — этого никакими словами не опишешь! Надо было видеть его отвисший зад, облаченный в парадную форму. Китель, правда, сидел прилично, потому что тут уже при пошиве были заранее учтены возможные изменения в весе и объеме.

Отец опустил руки по швам и обратился за одобрением к матери:

— Ну как, Гудрун, как ты думаешь, ничего? Можно так выйти на люди?

Гудрун Йепсен бесстрастно его оглядела, приняла свой растворенный в воде успокаивающий порошок и оценила внешний вид отца положительно, то есть: не сказав ни слова, сама воздвиглась перед зеркалом платяного шкафа, чтобы в тысячный раз подтянуть свое черное шелковое платье, которое никак не хотело сидеть на шерстяной комбинации, надетой поверх необъятных и тоже шерстяных рейтуз. Они бы, наверно, весь день проодевались так на эти похороны, но тут, к счастью, им попалось на глаза нечто, отвлекшее их от собственных гардеробных забот: они обнаружили меня. Почему ты не надел черных чулок? Почему ты без шапки? И в резиновых сапогах! Распутица распутицей, но что скажут люди? И шарф надо поприличней. А теплые подштанники? Теплые подштанники надел? Покажи ногти! Чистые? К парикмахеру? Да уж могла бы заставить его сходить и к парикмахеру. В общем, они накинулись на меня вдвоем, все ощупывали, меняли, приводили меня в божеский вид в соответствии со своим представлением о божеском виде и часам к одиннадцати пришли к выводу, что мною надо было заняться раньше.

Наконец, мы двинулись: Хильке и я — впереди, чета Йепсенов, в полном молчании и рука об руку,— сзади, отставая метров на пять, этакий семейный экспедиционный корпус. Мы прошагали по кирпичной дорожке и выплыли на размытую глину проселка, потом наискось через поле взяли курс на Рипенское кладбище.

У кладбища мы встретили Хольмсенов, Хиннерка Тиммсена, Хильду Изенбюттель, Окко Бродерсена — в почтальонской форме; отец зашептал: «Держитесь все вместе, и чтобы никакого воя». А к нам подходили все новые люди, хотели, чтобы мы с ними поздоровались: Карл Вильгельм Бюнинг и Йенс Лампе, Гедвиг Струве, которую все звали не иначе, как мамаша Струве, не по годам рослые сестры Гирлинг, смотритель дамбы Бульт-Иоганн, учитель Плённис и два живописца-любителя из Глюзерупа; один из них специализировался на изображении героических порывов человеческой души, другой — на кораблекрушениях в открытом море; и еще вдова преподавателя гимназии Бойзина и скрюченный ревматизмом столяр Хек, делавший гроб для Дитге. Кто бы мог подумать, что у нас столько народу! И все они двигались к кладбищу, вторгаясь в монотонную пустыню пейзажа. Художник? Художника нигде не было видно, и Тео Бусбека тоже — вероятно, они уже вошли в часовню, которая для остальных все еще была закрыта непонятно почему; во всяком случае, какая-то женщина перед нами, похожая сзади на

подгоревшую буханку, сказала своему спутнику — долговязому дылде на подгибающихся коленках: «Если мы еще немного тут постоим, я буду следующая». Все, кто ее услышал, более или менее незаметно выразили свое согласие, только дылда на подгибающихся коленках, которому со своих верхов удобно было обозревать все общество и потому не было скучно, пропустил слова своей дамы мимо ушей; его, кстати, звали Феддер Магнуссен, и, если не ошибаюсь, ему принадлежала глюзерупская лодочная пристань.

Поскольку я вовсе не собираюсь награждать чахоткой ни даму-буханку, ни остальное наше насквозь продрогшее, одетое в траур общество, я, не откладывая, выведу на сцену кладбищенского сторожа Фенне, у которого и на расстоянии пахнет изо рта,— пускай он, наконец, откроет выкрашенную в ржавый цвет дверь часовни, закрепит эту дверь железным крюком и наклонит голову в знак того, что нас просят войти. В общем, мы протиснулись внутрь и кое-как разместились на узких и неудобных высоких скамьях.

Тут я увидел художника и доктора Бусбека: они сидели в первом ряду, у прохода; оба неотрывно смотрели на холм из цветов, сквозь которые кое-где просвечивало покрытое коричневым лаком дерево. Беспокойно горели свечи на сквозняке. Пахло грибами — лисичками и шампиньонами. Пастор Бандикс стоял перед алтарем, опустив глаза,— наверно, разглядывал свои ногти. Хильке сняла кожаные перчатки, мяла и скатывала их и явно была не в силах поднять глаза, хотя до этого так ими и зыркала. У меня затекли ноги, как от сиденья на дедовых скамейках в Кюлькенварфе. И чего это Фенне не закроет дверь?

Многие оглядывались, и я тоже оглянулся: сторож Фенне порывался закрыть дверь, но безуспешно, потому что часть соболезнующих, не попав в часовню, тем не менее не желала оказаться перед захлопнутой дверью и довольно громко давала это понять. Так дверь и осталась открытой. Тогда Фенне подал знак пастору Бандиксу, и тот, блеснув очками, возвел глаза к потолку, осмотрел его и простер руки. Мы все поднялись для молитвы, потом сели, потом снова встали все разом и запели: «Когда призовешь меня, боже». Хильке старалась изо всех сил, она старательно пела высоким голосом, ни разу не заглянув в текст; и художник тоже пел, а на три ряда позади него пел отец; только мать — та не пела.

— Ничтожны все мои стремленья без божьего благословенья,— заключил песнопение пастор Бандикс и, когда мы все уселись, объяснил, почему ничтожны.

Он набросал перед нами образ воителя,— разумеется, могучего, разумеется, мудрого,— воителя, чьи походы всегда завершаются победами, и потому он владыка неисчислимых богатств и земель, ему уже принадлежит, можно сказать, полмира (пастор Бандикс выразился торжественней: половина нашей планеты). Полмира или полпланеты — не в том суть; суть в том, что воитель — пастор не назвал его по имени — становится с каждой победой, с каждым новым успешным походом все печальнее; случается даже, что он при появлении вестника, сообщающего ему об очередном триумфе его воинства, впадает в глубокую печаль, и печаль эта, как вы уже и сами могли догадаться, происходит просто-напросто оттого, что с каждой одержанной победой уменьшаются возможности новых побед.

Всем ясно, что великий завоеватель будет теперь очень медленно подчинять себе еще не завоеванные страны, но, как бы хитроумно он ни отдалял новые победы, неизбежно наступит день, когда весь мир окажется в его власти (пастор Бандикс опять выразился торжественно: вся планета). Но неважно, мир или планета, важно, что в приступе глубочайшей меланхолии завоеватель обращается за советом к своим уче-

ным астрономам и они измышляют средство, способное утешить их удрученного повелителя: они предлагают ему разнообразия ради покорить небесные пространства. Воспрянув духом, завоеватель всецело отдается захватившей его воображение новой идее и, уверенный в победе, объявляет всевышнему, что намерен отнять у него безграничные пространства небес; но до этого дело не доходит, ибо всевышний, со своей стороны, полагает, что завоеватель покорил достаточно земных стран и для него настал час приготовиться к смерти. Завоеватель не желает смириться с волей всевышнего, он с ним не согласен. Пастор Бандикс сказал: «В ослепленье своем он дерзает противоречить и заявляет всемогущему: «Моя несметная стража ни на миг не смыкает глаз, и она преградит смерти доступ ко мне!» Каково же его изумление, когда в первый же вечер смерть бесшумно проникает в его боевой шатер; завоеватель беседует с нею и просит отпустить его, чтобы он мог снова, в последний раз попытать счастья. Смерть отпускает его. Воитель велит седлать себе самого легконогого скакуна планеты и мчится в одно из отдаленнейших своих ливанских владений, где спускаются к морю пышные сады. И кто же ожидает его в этих садах? Все та же смерть. Она просит прощенья, что явилась раньше его, и вежливо пропускает его вперед. Воитель повинуется, и на этом последнем пути его охватывает беспечная и вместе с тем спокойная веселость (пастор Бандикс сказал: «Тихая веселость проливается в душу его»), он вдруг постигает, чего стоили все его победы, и покоряется высшей воле.

Тут пастор Бандикс сделал паузу, окинул открытым пристальным взглядом всех пришедших отдать последний долг усопшей, глаза его прошлись по рядам справа налево и от первых скамеек до последних, а рука взлетела, указуя перстом куда-то через мою голову, так что я непроизвольно оглянулся и увидел, что у меня за спиной сидят два матово поблескивающих кожаных пальто, те самые, я их узнал сразу; они сидели рядом, как два близнеца, и складки их рукавов, будто специально уложенные мастером-драпировщиком, образовывали строго одинаковые углы.

— Но любовь,— возвысил голос пастор Бандикс,— любовь пребудет вечно.— Тут он опустил палец, указывая на холм из цветов, под которым лежала Дитте, выждал несколько мгновений, но поскольку ничего не произошло, снова поднял палец, кивнул художнику и обратился к покойной: — Вот и окончен твой земной путь.— Он сделал паузу. Послышались всхлипыванья и рыданья, чей-то придушенный, подвывающий плач, точь-в-точь бакен в тумане,— судя по всему, этот звук исторгся из груди мамаши Струве,— и пастор Бандикс с неожиданной теплотой, для проявления которой на уроках закона божьего он не находил повода, в последний раз напомнил присутствующим основные вехи жизненного пути Дитте.

Пастор упомянул о свадьбе, происходившей без участия родственников, о том, как Дитте самоотверженно отказалась от избранной профессии, о долгих годах лишений и непризнания, которые она и художник пережили со стоической твердостью.

— Ты была ему,— сказал пастор Бандикс мертвой Дитте,— тем, в чем так нуждаемся мы все и что лишь немногие из нас находят: спутницей первых лет зрелости, утешительницей в годы ослепленья и верной подругой в годы одиночества.

Всхлипыванья стали громче, уже второй бакен ответил мамаше Струве откуда-то снаружи глухим жалобным стоном, а пастор Бандикс тем временем достиг вершины своего биографического наброска: он заговорил о счастье, о том «высоком счастье общности», которое не может кануть бесследно в этом мире, как бы ни тщились духи тьмы (он прямо так и сказал: «духи тьмы»), как бы они ни тщились стереть эти следы.

— И потому ты прожила жизнь недаром.— Этой фразой он закончил свое надгробное слово и предложил помолиться, а после спеть еще один псалом.

Мы помолились и спели, и кладбищенский сторож Фенне ввел шестерых мужчин, которым предстояло нести гроб; это были сплошь старики с узловатыми руками, с темными бороздами морщин на шее; мы стояли и смотрели, как они убирали венки и цветы. Первыми за гробом пошли художник и Тео Бусбек, за ними Ютта и Йобст с пастором Бандиксом, потом незнакомые мне женщины из Фленсбурга, потом к процессии примкнули остальные, стараясь ловким изворотом выбраться со своего сиденья и втиснуться между идущими впереди. Мой отец, видимо, нарочно отстал и пошел сзади, в самом хвосте процессии, и, словно этого было недостаточно, низко опустил голову, чтобы не обращать на себя внимания, чтобы по крайней мере не выделяться; еще неприметней держались оба кожаных пальто: они скромно замыкали шествие. Лицо художника, когда он проходил мимо нас, поразило меня: плохо выбритое, бледное, напряженное, задубевшее от холода.

После молитвы те шестеро стариков уперлись ногами в глинистые края могилы, приподняли гроб и начали медленно опускать его; тут художник положил Тео Бусбеку руку на плечо и так сильно притянул к себе, что их тела почти образовали треугольник.

Произошло ли что-то неожиданное? Может быть, у кого-нибудь вырвался истошный вопль? Или началась эффектная истерика на краю отверстой могилы? Как это ни соблазнительно, я вынужден отказаться от подобных эпизодов: не будет у меня ни клятв, ни надгробных речей, ни неистового отчаяния — словом, ничего, что обычно сопутствует погребению, тем более при соответствующей погоде: гроб с телом Дитте просто опустили в яму, а художник и Тео Бусбек бросили на него по горсти песка и стали возле угла могилы так, чтобы каждый, кто вслед за ними бросит на гроб горсть песка, прошел мимо них. И многие наклонялись, набирали пригоршню песка, хотя рядом для удобства лежала маленькая лопаточка, и песок мелким дождем сыпался в могилу, а слипшиеся комья с глухим стуком ударялись о крышку гроба; потом каждый пожимал руку художнику и доктору Бусбеку и говорил что-нибудь или ничего не говорил.

Я дождался, пока пройдет Хильке, подстроился следом за ней, бросил на Дитте две полные пригоршни песка и, как Хильке, протянул руку и художнику и доктору Бусбеку. Отец тоже дождался своей очереди, как-то боком продвинулся к могиле между Бродерсеном и Бульт-Иоганном, бросил дважды по горсти песка и потом — никогда не забуду его сухого кисло-сладкого равнодушного лица — подошел к художнику, который встретил его тем спокойным внимательным взглядом, что и всех других. Ничего необычного как будто не предвиделось: вот сейчас оба пожмут друг другу руки, в лучшем случае назовут один другого по имени, с легкой вопросительной интонацией: «Макс?» — «Йенс?»

Но когда Макс Людвиг Нансен взял руку участкового инспектора и задержал ее в своей дольше других, сразу стало ясно, что у художника мелькнула какая-то мысль, что она его мучит и он решил ее высказать, вот сейчас, в эту минуту, когда люди толпятся перед ним, выражая свое соболезнование.

— Ты пойдешь потом к нам, Йенс? — тихо спросил он, и когда отец, будто ожидавший этого вопроса, поспешно ответил: «Нет», художник добавил: — Я бы тебе что-то показал, Йенс.

Отец приподнял плечи в знак вежливого интереса: мол, что бы это такое могло быть?

— Последние портреты Дитте,— сказал художник без всякой враж-

дебности, скорее с каким-то доверительным пренебрежением.— Приходи, Йенс, я тебе их покажу.

После этого участковый инспектор Ругбюля уже не счел нужным протянуть руку Тео Бусбеку,— он сжал губы, отвернулся и размашисто зашагал к центральной кладбищенской дорожке, где его в одиночестве ждала моя мать; он судорожно схватил ее под руку, грубо рванул за собой и тут только вспомнил про нас — повернулся неожиданно и так резко крутанул за собой мать, что она наверняка шлепнулась бы, если бы тут же не повернулась следом за отцом. Но мы уже шли, мы уже бежали, уже догоняли! Я послушно семенил следом за Хильке, цепляясь за ее перчатки. Теперь, наоборот, родители двигались впереди, правда, по-прежнему молча и лишь время от времени торопливо и рассеянно отвечая на приветствия,— маршевый шаг выдавал, чего стоило участковому инспектору проглотить полученное им оскорбление. Никто больше не сумел вытянуть из отца ни слова — ни у часовни, ни у кладбищенских ворот, а на оклик капитана Андерсена: «Ну что, все кончилось?» — он лишь кивнул и даже не остановился, чтобы перемолвиться со стариком, которого только что привезли в коляске и раскутывали, высвобождая из пледа.

Дальше, дальше, все тем же маршевым шагом через мостики и переходы, прямиком по полю, по затопленным грязью низинам, подлезая под ограды; а ветер опять переменился и снова дул нам в лицо,— у нас это часто бывает. Вдали, на запорошенном снегом холме, среди оголенных кустов ольховника лежал Блекенварф, там уже был приготовлен стол, и хоть на нем не громоздились желтыми горами пироги с корицей, которые так вкусно умела делать Дитте, но было и песочное печенье, были и бисквиты, и ореховые торты, ну и все такое прочее,— я представлял себе, как аппетитно разложены эти сласти на главном столе и маленьких столиках. Фленсбургские женщины, наверно, уж постарались угодить на всех — позаботились, чтобы и нам их пирожные и печенье пришлись по вкусу, но отец даже ни разу не взглянул в сторону Блекенварфа. Выставив вперед плечо, согнувшись против ветра, он вел нас вперед, к шлюзу; тут он вдруг обернулся, и мы тоже обернулись, на какую-то секунду нам даже показалось, что он сейчас переменит решение и возьмет все-таки курс на Блекенварф, куда тем временем потянулась с кладбища нестройная процессия — люди двигались кучками, попарно, в одиночку.

Но, оказывается, отец только стал спиной к ветру, чтобы вытереть слезившиеся глаза, а потом он снова зашагал к кирпичной дорожке — домой. У каждого из нас вертелось на языке столько вопросов, так хотелось поделиться друг с другом, но едва мы закрыли за собой дверь, отец ожесточенно набросился на печку, начал ворошить золу, раздувать огонь, подкладывать торф, давая нам понять, что он не расположен к обмену мнениями. Впрочем, не успели мать и Хильке уйти к себе, как отец приказал мне сбегать наверх и принести его будничную форму, а сам тем временем уже начал стаскивать с себя свой парадный мундир: ему словно и дела не было, что печка чадит на весь дом, а клубы дыма наполняют кухню и щиплют глаза. Какое облегчение, какая благодать! Даже настроение у отца переменилось: с каждой вещью, которую он снимал с себя и швырял на кухонную скамью, он будто оттаивал, он чувствовал себя лучше, и когда раздался стук в дверь, он крикнул не просто: «Войдите», а: «Милости просим!»

Как сейчас помню, он стоял еще в кальсонах, когда вошел Окко Бродерсен; махнув рукой в знак приветствия, Окко прямо направился к столу, извлек карманные часы и положил их перед собой, давая этим понять, что явился к нам ненадолго, хотя и не уточнил, на сколько времени. После этого почтальон сел. Пустой рукав у него был заправлен

в карман куртки. Окко посмотрел на часы, потом на отца, потом опять на часы. Видимо, он тоже шел прямиком через поле, как и мы.

— Сегодня ведь почты нету,— заметил отец; он стоял на низенькой скамеечке, готовясь влезть в штаны.

— Да, сегодня я ничего не принес,— отозвался почтальон,— сегодня я хочу кое-что забрать.

— Что же такое ты хочешь забрать?

— Тебя!

Отец покачнулся, влезая в правую штанину, снова опустил брюки, поднял левую ногу, нацелился ею в темное отверстие, промахнулся, но со второго захода энергичным движением успешно засунул ее в левую штанину, подтянул сукно, обвившееся вокруг его икр, вверх на бедра и таким образом одолел штаны.

— И по какому же адресу ты хочешь меня отправить? — спросил отец, все еще глядя вниз.

— Сегодня мы все в Блекенварфе,— сказал Бродерсен,— только тебя нет. Меня никто не посылал, но я так полагаю: тебе надо пойти, Йенс. Пошли.

— Лучше, когда человека нет, чем когда он лишний,— сказал отец.

— Вы могли бы поговорить друг с другом,— настаивал Бродерсен.

— Мы с ним только что поговорили,— возразил отец,— между нами все сказано.— Он спустился со скамеечки, подошел к зеркалу у раковины и, широко расставив ноги, начал поправлять пояс.

Бродерсен внушал ему в спину:

— По нынешним временам... кто знает, что будет завтра, а тут такой день... вам надо бы спросить друг друга, что для вас теперь главное, долго ведь все это не протянется.

— Окко,— произнес отец,— я твоих слов не слышал, а уж если хочешь знать: когда я выполняю свой долг, меня не интересует, что я от этого выгадаю и будет мне польза или нет. К чему бы мы пришли, если бы на каждом шагу себя спрашивали, что из этого получится? Долг выполняют не по личному желанию и не думая об осторожности, понятно тебе? — Он надел китель, застегнул его и подошел к столу, за которым сидел Бродерсен.

— А случалось и так,— сказал старый почтальон,— что человек только тем и спасался, что вовремя не выполнял своего долга.

— Значит, он никогда его не выполнял,— отрезал отец.

Окко Бродерсен встал, сунул часы в карман и направился к двери; там он еще раз обернулся и спросил:

— Значит, ни в какую?

Я почувствовал, что отец заколебался: он ничего не ответил, так что почтальону пришлось повторить свой вопрос; отец все еще что-то соображал, но в конце концов решился:

— Подожди меня, пойдем вместе.— И он исчез в своем кабинете.

— А ты уже совсем взрослый парень,— обратился почтальон ко мне, когда мы остались одни.

Я ответил ему что-то вроде того, что: «А ты уже совсем старик». Вошла Хильке — поставила вариться картошку.

— Скоро я тебе письмецо принесу,— пообещал он ей,— если не из Голландии, то уж из Бремена наверняка.

— А я никаких писем не жду,— отпарировала Хильке.

— Когда не ждешь, оно еще лучше,— подытожил беседу Бродерсен: видно было, что он отвечает так не в первый раз.

Отец вышел в своей еще блестевшей от дождя накидке, из-под капюшона выглядывала полицейская фуражка, на ногах были высокие резиновые сапоги: он снарядился в поход.

— Ну что ж, пошли, Окко,— кинул он почтальону.

— Ты уходишь? — удивилась Хильке.

— В Блекенварф,— объяснил отец,— мне надо заглянуть на минутку в Блекенварф.

— А я картошку поставила,— сердито протянула сестра; у нее это всегда звучало как угроза.

— Мне надо там кое-что вручить,— ответил отец,— я ненадолго.

— А если мать будет спрашивать?

— Скажи, я пошел отнести в Блекенварф одно судебное распоряжение. К обеду вернусь.

(Окончание следует)

ЖАН КОКТО

Человеческий голос

ПЬЕСА В ОДНОМ ДЕЙСТВИИ

Перевод с французского ЕЛЕНЫ ЯКУШКИНОЙ

В литературном наследстве французского поэта, драматурга и художника Жана Кокто особое место занимают одноактные пьесы-монологи в стихах или прозе, написанные им для Эдит Пиаф, Берт Бови, Жана Марэ и многих других талантливых актеров его времени.

Этот своеобразный «театр одного актера», по словам самого Кокто, давал артистам возможность выявить наиболее драматические стороны их дарования, «заблистать новыми, подчас неожиданными гранями таланта».

В то же время каждая пьеса-монолог Кокто — не просто предлог для эффектного выступления на подмостках, это серьезное исследование человеческой души, «кусок живой жизни», раскрытый в напряженных драматических коллизиях.

Предлагаемая читателю пьеса «Человеческий голос» была впервые сыграна Берт Бови на сцене театра «Комеди-франсэз» 17 февраля 1930 года и с тех пор прочно вошла в репертуар известных актрис Франции. Ее неоднократно записывали на пластинки, ставили в кино. Композитор Пуленк написал по мотивам пьесы Кокто оперу «Человеческий голос».

Сценическое пространство, ограниченное рамой из нарисованных красных драпировок, представляет собой неровный угол женской спальни; это темная комната в синеватых тонах; налево видна кровать в беспорядке, направо — полуоткрытая дверь в белую, ярко освещенную ванную. В центре, на заднике,— увеличенная фотография какого-нибудь шедевра, висящая косо, или же семейный портрет: короче, какая-то картина зловещего вида.

Около суфлерской будки стоит низкий стул и маленький столик. На нем телефон, книги, лампа, бросающая вокруг беспощадно-яркий свет. Это комната, в которой произошло убийство. На полу, около кровати, лежит женщина в длинной ночной рубашке. Она кажется убитой. Пауза. Женщина делает движение, меняет положение и снова застывает в неподвижности. Наконец, она решается встать, поднимается с пола, берет манто, лежащее на кровати, и, задержавшись на мгновение у телефона, направляется к двери. Едва она коснулась дверной ручки, как раздается телефонный звонок. Она бросает манто и кидается к телефону. Манто мешает ей, она отбрасывает его ногой и хватает трубку. С этой минуты она будет говорить стоя, сидя, повернувшись спиной, анфас, в профиль, стоя на коленях за высокой спинкой кресла, положив голову на край спинки (как будто она отрезана), или откинувшись в кресле, или, наконец, шагая взад и вперед по комнате, таща за собой телефонный провод, и так до самого конца, когда она упадет ничком на кровать. Голова ее свесится с края постели, и телефонная трубка выпадет, как камень, из ее руки.

Каждая ее поза определяет ту или иную фазу этого монолога-диалога (фаза лжи, фаза телефонной неразберихи и т. д.). Нервозность проявляется не в лихорадочной быстроте, а только в изменении позы, причем каждая из них должна выражать высшую степень неудобства. Ночная рубашка, пеньюар, потолок, дверь, кресла, чехлы, абажур лампы — ослепительно-белого цвета.

Необходимо найти такое освещение (из суфлерской будки), чтобы огромная тень сидящей женщины падала позади нее на задник. Это освещение также должно подчеркивать свет, падающий из-под абажура настольной лампы. Стиль этой пьесы исключает все, что напоминает «блестящее актерское исполнение» («брио»). Автор рекомендует актрисе, которая будет играть эту роль, избегать даже намека на иронию, язвительность, колкость, свойственные оскорбленной женщине. Героиня — жертва, обыкновенная женщина, влюбленная без памяти; она только один раз прибегает к хитрости, протягивая мужчине руку помощи, чтобы он сознался в том, что солгал, и избавил ее от этого жалкого и пошлого воспоминания. Автор хотел бы, чтобы актриса производила впечатление человека, истекающего кровью, теряющего кровь при каждом движении, как раненое животное, и чтобы в конце пьесы комната казалась наполненной кровью.

Прошу также уважать авторский текст, в котором все ошибки, повторы, литературные обороты, безвкусица и пошлость тщательно выверены и распределены.

Алло, алло, алло . . . Да нет же, мадам, вы не туда звоните, повесьте трубку . . . Нет, это частная квартира. Опять . . . Алло! . Но, мадам, это вы должны положить трубку . . . Алло, мадемуазель, алло . . . разъедините . . . Да нет же, это не доктор Шмидт . . . Это ноль восемь, а не ноль семь. Алло . . . Просто смешно . . . Ко мне звонят, я отвечаю. *(Кладет трубку, продолжая держать на ней руку. Звонок.)* . . . Алло! . . . Но, мадам, что вы от меня хотите, что я могу сделать? . . . Почему вы говорите в таком тоне . . . Почему вы считаете, что виновата я . . . Ничего подобного . . . Ничего подобного . . . Алло! . . . Алло, мадемуазель . . . Я не могу говорить. Меня все время прерывают. Линия не в порядке. Скажите этой даме, чтобы она разъединилась. *(Кладет трубку. Звонок.)* Алло! Это ты? . . . Это ты? . . . Да . . . Очень плохо слышно . . . Ты так далеко, далеко . . . Алло! . . . Ужасно . . . Слышишь, сколько голосов на линии . . . Перезвони. Алло! Пере-зво-ни . . . Я сказала: перезвони мне . . . Но, мадам, положите трубку. Я вам уже сказала, что я не доктор Шмидт . . . Алло! *(Кладет трубку. Звонок.)* А! Наконец-то . . . Это ты . . . Да . . . Теперь очень хорошо . . . Алло! . . . Да . . . Это была просто пытка слышать твой голос через все эти голоса . . . Да . . . Да . . . Нет . . . действительно удачно . . . Я только что вернулась, десять минут тому назад . . . Ты сегодня еще не звонил? . . . А! . . . Нет, нет . . . я обедала в гостях . . . у Марты . . . Сейчас, должно быть, уже четверть двенадцатого . . . Ты звонишь из дома? . . . Тогда взгляни на электрические часы . . . Я так и думала . . . Да, да, милый . . . Вчера вечером? Вчера вечером я сразу же легла и приняла снотворное, чтобы заснуть . . . Нет . . . одну таблетку . . . В девять часов . . . Немного болела голова, но я взяла себя в руки. Пришла Марта. Она позавтракала со мной. Я пошла за покупками. Вернулась домой. Уложила все письма в желтый портфель. Я . . . Что? . . . Держусь . . . Клянусь тебе . . . Я очень, очень мужественна . . . Что я делала потом? Потом я оделась, за мной заехала Марта и

вот . . Я только что вернулась от нее. Она была великолепна . Очень, очень добра ко мне, великолепна . . . Да, у нее такой вид, но она не такая. Ты был прав, как всегда . . . Розовое платье и мех . . . В черной шляпе . . . Она еще на мне . . . Нет, нет, я не курю. Я выкурила только три сигареты . . . Нет, это правда . . . Да, да . . . Какой ты милый . . . Ты тоже только что вернулся? . . . Ты был все время дома . . . Какой процесс? . . . Ах, да . . . Ты не должен так переутомляться . . . Алло! Алло! Не разъединяйте. Алло! . . . Алло! Милый . . . Алло! Если нас разъединят, перезвони мне сейчас же . . . конечно . . . Алло! Нет . . . Я слушаю . . . В портфеле . . . Все письма, твои и мои, ты можешь послать за ним, когда захочешь . . . Да, тяжело . . . Я понимаю . . . Но, дорогой мой, не извиняйся, это вполне естественно . . . это я такая глупая. Ты такой добрый . . . Ты такой добрый . . . Я сама не думала, что окажусь такой сильной . . . Нет, не стоит мной восхищаться. Я стала как лунатик. Я машинально одеваюсь, машинально выхожу, возвращаюсь. Может быть, завтра я не смогу быть такой мужественной . . . Ты? . . . Да нет же . . . нет, мой дорогой, я ни в чем не могу тебя упрекнуть . . . я . . . я . . . Оставь . . . Что? . . . Было бы вполне естественно . . . Наоборот . . . Мы . . . Мы же условились, что никогда не будем лгать друг другу, и я считала бы преступлением, если бы ты меня держал в неведении до последней минуты. Удар был бы слишком жестоким, а так у меня было время привыкнуть к мысли, понять . . . Какая комедия? . . . Алло! . . . Кто? . . . Я разыгрываю комедию, я? . . . Ты же меня знаешь, я совершенно не способна . . . Совсем нет . . . Да нет . . . Совершенно спокойна . . . Ты бы заметил . . . Я сказала: ты бы заметил. Разве у меня голос человека, который что-то скрывает . . . Нет. Я решила быть мужественной и буду . . . Подожди . . . Это не одно и то же . . . возможно, но ведь даже когда догадываешься, когда ждешь несчастья, все равно оно внезапно обрушивается на тебя, и ты падаешь . . . Не преувеличивай . . . У меня все-таки было время свыкнуться с этой мыслью. Ты постарался успокоить меня, усыпить . . . Нашей любви пришлось преодолеть слишком много препятствий. Надо было сразу решать: отказаться от пяти лет счастья или же пойти на риск. Я никогда не верила, что все устроится. Я дорого заплатила за безграничное счастье . . . Алло! . . . безграничное . . . И я не жалею . . . Я не . . . я не жалею ни о чем — ни о чем — ни о чем . . . Ты . . . ты ошибаешься . . . ты . . . ты . . . ты ошибаешься. Я . . . Алло! . . . Я получила то, что заслужила. Я хотела сумасшедшего счастья и сама была сумасшедшей . . . Милый . . . Послушай . . . Алло! . . . Милый . . . дай мне . . . Алло! . . . Дай мне сказать. Не обвиняй себя. Во всем виновата я одна. Да, да . . . Вспомни то воскресенье в Версале и телеграмму . . . Да! . . . Вот! . . .

Ведь я хотела прийти, ведь я тебе не дала произнести ни слова, это

же я тебе сказала, что мне все безразлично . . . Нет . . . Нет . . . Нет . . . В этом ты неправ . . . Я . . . Я позвонила первая . . . Нет, это было во вторник . . . во вторник . . . Да, уверена. Во вторник двадцать седьмого. Твоя телеграмма пришла в понедельник вечером, двадцать шестого. Ты прекрасно знаешь, что я помню эти даты наизусть . . . Твоя мать? Зачем? . . . Не стоит беспокоиться . . . Я еще сама не знаю . . . Да . . . возможно . . . О! Нет, безусловно не сразу. А ты? . . . Завтра? . . . Я не думала, что это будет так скоро . . . Сейчас, одну минуту . . . Но это совершенно просто . . . завтра утром портфель будет у привратницы. Жозеф заедет за ним и возьмет . . . Я? Ты знаешь, может быть, я никуда не уеду, а может быть, поеду на несколько дней за город, к Марте . . . Он здесь. Он бродит как неприкаянный. Вчера он весь день ходил из прихожей в комнату и обратно. Он смотрел на меня, настораживался и все время слушал. Он тебя повсюду искал. Он как будто упрекал . . . меня за то, что я сижу и не помогаю ему искать тебя . . . Я считаю, что лучше тебе взять его . . . Если это животное должно быть несчастным . . . О! Я! . . . Это же не дамская собачка. Я не смогу за ним хорошо ухаживать. Не смогу его выводить. Будет гораздо лучше, если он останется с тобой . . . Нет, он меня скоро забудет . . . Посмотрим . . . Посмотрим . . . Но это не так сложно. Ты скажешь, что это собака твоего друга. Он очень любит Жозефа. Жозеф заедет за ним . . . Я надену на него красный ошейник. На нем нет номерка . . . Хорошо, подождем . . . Да . . . Да . . . Да, дорогой . . . Поняла . . . Хорошо, дорогой . . . Какие перчатки? . . . Твои перчатки на меху, в которых ты водил машину? . . . Не знаю. Я их не видела. Возможно. Сейчас посмотрю . . . Подожди . . . Смотри, чтобы нас не разъединили . . . *(Она берет со столика кожаные перчатки на меху, лежащие за лампой, страстно целует их. Говорит в трубку, прижимая перчатки к щеке.)* Алло! . . . Алло! . . . Нет . . . Я искала их на комоде, на кресле, в прихожей, повсюду. Нигде нет . . . Послушай . . . Хорошо. Я еще поищу, но я уверена . . . Если случайно завтра утром их найду, я положу их в портфель, который будет у привратницы . . . Да, милый? . . . Письма . . . Да . . . Сожги их . . . Я хочу попросить тебя кое о чем . . . Конечно, это глупость . . . Понимаешь . . . вот . . . Я хотела тебе сказать, когда ты их сожжешь, мне бы хотелось, чтобы ты положил пепел в черепаховую коробочку, которую я тебе подарила для сигарет и которую ты . . . Алло! . . . Нет . . . Я знаю, что это глупо . . . Прости меня. Я была такой сильной. *(Плачет.)* . . . Ну вот, теперь все. Я сморкалась. Я просто хочу сохранить этот пепел, вот и все . . . Какой ты добрый . . . Что? . . .

Следующие слова, заключенные в кавычки, актриса скажет на том иностранном языке, которым она лучше всего владеет.

«Бумаги твоей сестры я все сожгла на кухне, в плите. Сначала я хотела вынуть оттуда рисунок, о котором ты мне говорил, но так как ты

мне велел сжечь все, я все сожгла . . . Да, хорошо . . . Хорошо . . . Да!» . . . *(Снова по-русски.)* Это правда, ты уже в халате? . . . Ты ложишься спать? . . . Не нужно так поздно работать, надо лечь, если завтра утром тебе рано вставать. Алло! . . . Алло! . . . А так? . . . Но я же говорю очень громко . . . А так ты слышишь? . . . Я говорю: а так ты слышишь? . . . Странно, потому что я слышу тебя очень ясно, как будто ты рядом . . . Алло! . . . Алло! Алло! . . . Ну, вот! Теперь я тебя совсем не слышу . . . Сейчас лучше, но далеко, далеко . . . Ты меня слышишь? . . . Хорошо, каждому свой черед . . . Нет, не клади трубку! . . . Алло! . . . Я еще разговариваю, мадемуазель, разговариваю . . . Я тебя слышу. Я тебя очень хорошо слышу. Да, это было неприятно. Сама слышишь, а тебя, как ни старайся, не слышно, точно ты умерла . . . Да, хорошо, очень, очень хорошо. Поразительно, что нам дают так долго говорить. Обычно через три минуты прерывают, а потом дают не тот номер . . . Да, да . . . Я слышу даже лучше, чем раньше, но в твоем аппарате что-то шумит. Как будто это не твой телефон . . . Ты знаешь, я тебя вижу. *(Он заставляет ее угадывать.)* . . . Какой на тебе шарф? . . . Красный . . . завязан слева . . . рукава рубашки подвернуты . . . Что в левой руке? Телефонная трубка. В правой? Авторучка. Ты рисуешь в блокноте головки, сердца, звезды. Ты улыбаешься! У меня глаза вместо ушей . . . *(Машинальным жестом закрывает лицо.)* . . . О, нет, дорогой, только не смотри на меня . . . Боюсь? . . . Нет, не боюсь . . . Это хуже . . . Просто я отвыкла спать одна . . . Да . . . Да . . . Да . . . Да, да . . . Обещаю тебе . . . Я, я . . . Я обещаю тебе . . . Я тебе это обещаю . . . Ты очень добрый . . . Не знаю. Я избегаю смотреть на себя в зеркало. Я боюсь зажигать свет в ванной. Вчера, в зеркале, я нос к носу столкнулась со старой женщиной . . . Нет, нет! Действительно, старая женщина с седыми волосами и массой мелких морщинок . . . Ты очень хороший! Но, мой дорогой, какое же у меня прекрасное лицо? Так говорят художники, это хуже всего . . . Я больше любила, когда ты говорил: взгляните на эту противную мордашку . . . Да, уважаемый сударь! . . . Я пошутила . . . Какой ты глупый . . . К счастью, ты неловок и любишь меня. Если бы ты не любил меня и был ловким, телефон превратился бы в страшное оружие. В оружие, которое не оставляет следов, которое действует бесшумно . . . Я? Злая? . . . Алло! . . . Алло! Алло! . . . Алло, милый . . . Куда ты исчез? . . . Алло, алло, алло, мадемуазель. *(Набирает номер.)* Алло, мадемуазель, меня прервали. *(Кладет трубку. Пауза. Снова снимает трубку.)* Алло! *(Набирает номер.)* Алло! Алло! *(Набирает номер.)* Алло, мадемуазель! *(Набирает номер. Раздается звонок.)* Алло, это ты? . . . Да нет же, мадемуазель. Меня разъединили . . . Не знаю . . . То есть . . . Подождите . . . Отёй, ноль-четыре-семь. Алло! . . . Занято . . . Алло, мадемуазель, он меня сам вызывает . . . Хорошо. *(Она кладет трубку. Звонок.)* Алло! Алло! Ноль-четыре-семь? Нет, не шесть, а семь. О! *(Снова набирает номер.)* Алло! . . . Алло, мадемуазель. Это ошибка. Мне дают ноль-

четыре-шесть. Я прошу ноль-четыре-семь. Отёй. *(Ждет.)* Алло! Отёй, ноль-четыре-семь? А! Да. Это вы, Жозеф? . . . Это я . . . Нас прервали, когда мы говорили с мосье. Нет дома? . . . Да . . . Да . . . Он сегодня не вернется? . . .

Боже мой, какая я рассеянная! Мосье звонил мне из ресторана, нас прервали, а я звоню ему домой . . . Простите меня, Жозеф . . . Спасибо . . . Спасибо . . . Хорошо . . . Спокойной ночи, Жозеф . . .

(Она кладет трубку. Ей дурно. Звонок.)

Алло! А! Милый! Это ты? . . . Нас прервали . . .

Нет, нет. Я ждала. Мне звонили, я снимала трубку, и никто не отвечал . . . Конечно . . . Безусловно . . .

Ты хочешь спать . . . Спасибо, что позвонил . . . Ты очень хороший. *(Плачет.)* . . . *(Пауза.)* . . . Нет, я слушаю . . . Что? . . .

Прости меня . . . Я знаю, что это глупо . . . Ничего, ничего . . . У меня все в порядке . . . Клянусь, что у меня все в порядке . . . Нет, это тебе кажется . . . Ничего не случилось. Ты ошибаешься . . . Таким же тоном, как и раньше . . . Только, понимаешь: говоришь, говоришь и забываешь, что придется замолчать, повесить трубку, снова погрузиться в пустоту, в мрак . . . Значит . . . *(Плачет.)* . . .

Выслушай меня, любимый. Я никогда тебе не лгала . . . Да, я знаю, знаю, я тебе верю, я в этом убеждена . . . Нет, именно в этом . . . Это я сама только что тебе солгала . . . Только что . . . сейчас . . . по телефону, вот уже пятнадцать минут, как я тебе лгу. Я прекрасно знаю, что у меня больше нет надежды, что мне больше нечего ждать, но ложь не помогает в несчастье, а потом — я не люблю тебе лгать, я не могу, я не хочу тебе лгать, даже для твоего блага . . . О! Ничего серьезного, мой дорогой, не пугайся . . . Только я тебе лгала, описывая свое платье и говоря, что я обедала у Марты . . .

Я не обедала, на мне нет розового платья. Я накинула манто на ночную рубашку, потому что, пока я ждала твоего звонка, пока я смотрела на телефон, пока я садилась и вставала, ходила взад и вперед по комнате, я почувствовала, что начинаю сходить с ума! Тогда я накинула манто и решила выйти, взять такси, поехать к твоему дому и ждать под твоими окнами . . . Не знаю! Просто ждала бы, ждала бы, сама не знаю чего . . . Ты прав . . . Да . . . Да, я слушаю . . . Я буду благоразумной . . . . Я слушаю . . . Я отвечу тебе правду, клянусь . . . Я слушаю . . . Нет, я ничего не ела . . . Я не могла . . . Мне было очень плохо . . . Вчера вечером я хотела принять таблетку снотворного, чтобы уснуть; я подумала, что, если принять больше, я буду лучше спать, а если принять все, то я больше не проснусь и умру. *(Плачет.)* . . . Я приняла двенадцать таблеток . . . в теплой воде . . .

Я заснула как убитая. И увидела сон: мне снилось, что ты ушел. Я сразу проснулась, вскочила, страшно обрадовалась, что это только сон, а когда вспомнила, что все это правда, что я одна, что голова моя не лежит на твоем плече и тебя нет рядом, я почувствовала, что не могу больше жить, не могу жить . . . Мне было легко-легко и холодно, и сердце совсем не билось, а я все не умирала, и на меня напала такая ужасная тоска, что приблизительно через час я позвонила Марте. У меня не хватало мужества умереть одной . . .

Милый . . . Милый . . . Было четы-

ре часа утра. Она приехала вместе с врачом, который живет с ней в одном доме. Температура была около сорока. Оказалось, что отравиться очень трудно; всегда ошибаются в дозе. Доктор прописал мне лекарства, и Марта осталась со мной на целый день. Она только недавно ушла, я ее упросила уйти, потому что ты обещал позвонить мне в последний раз, и я боялась, что она мне помешает говорить с тобой . . . Теперь хорошо, очень, очень хорошо . . . Нет, совсем не болит . . . Да, ты прав . . . Немного лихорадит . . . Тридцать восемь и три . . . Это от нервов . . . Не волнуйся . . . Какая я неосторожная! Я же дала себе слово, что не буду тебя волновать, что дам тебе возможность спокойно уехать и попрощаюсь с тобой так, как будто мы расстаемся до завтра . . . Нет, это было глупо . . . Да, да, конечно, глупо! . . . Труднее всего сейчас повесить трубку, снова остаться одной . . . *(Плачет.)* Алло! . . . Я подумала, что нас разъединили . . . Ты такой добрый, милый . . . Бедный мой мальчик, которому я сделала так больно . . . Нет, говори, говори, говори, что хочешь . . . Я так мучилась, что мне хотелось кататься по полу, а стоило мне услышать твой голос, как мне снова стало хорошо и покойно. Знаешь, когда мы лежали вместе и голова моя была на твоем плече, на своем любимом месте, а ты что-нибудь рассказывал, твой голос звучал точно так, как сейчас по телефону . . . Подло? . . . Нет, это я веду себя подло. Я же тебе поклялась . . . Я . . . Что ты говоришь! Ты, который . . . Ты . . . Ты мне всегда давал только счастье . . . Но, дорогой мой, я уверяю тебя, что это неправда. Я же всегда знала, знала и ждала того, что случилось. Сколько женщин думают, что они проживут всю жизнь с любимым человеком, и поэтому для них разрыв — полная неожиданность, а я знала . . . давно знала . . . Я тебе не говорила . . . но у модистки, в журнале, я видела ее фотографию . . . Журнал лежал на столе, открытый на этой странице . . . Но это так естественно или, вернее, так по-женски . . . Потому что я не хотела портить последние недели жизни с тобой . . . Нет. Вполне естественно . . . Не делай меня лучше, чем я есть на самом деле . . . Алло! Я слышу какую-то музыку . . . Я сказала, что слышу музыку . . . Ты должен постучать им в стенку и сказать, чтобы они не включали проигрыватель в такой поздний час. Они привыкли слушать музыку по ночам, потому что знают, что ты никогда не живешь дома . . . Нет, не нужно. Врач Марты зайдет ко мне завтра . . . Нет, милый, это очень хороший врач, и нет никакой необходимости его обижать, приглашая другого . . . Не волнуйся . . . Правда . . . Правда . . . Марта тебе сообщит . . . Я понимаю . . . Понимаю . . . Нет, на этот раз я буду мужественной, очень мужественной . . . Что? . . . О, в тысячу раз лучше, но если бы ты не позвонил, я бы умерла . . . Нет . . . Подожди . . . Подожди . . . Постараемся найти выход . . . *(Ходит взад и вперед по комнате и тихо стонет.)* . . . Прости меня. Я знаю, что эта сцена совершенно невыносима и что ты очень терпелив, но пойми меня: я страдаю, страдаю. Этот телефонный провод — последняя нить, которая связывает нас . . . Позавчера вечером? Да, я спала. Я взяла в постель телефон . . . Нет, нет. В постель . . . Да, я сама знаю. Это смешно, но я взяла телефон в постель,

потому что ведь это последнее, что нас связывает . . . . Провод . . . . И потом, ты же обещал мне позвонить еще раз. Представь себе, что мне приснилось множество снов. Как будто ты мне позвонил и этот звонок оглушил меня, словно удар: ты ударил меня, и я упала, и еще снилось, что меня душат, а потом вдруг я очутилась на дне моря, которое походило на твою квартиру в Отёй, на мне был скафандр, и провод от него был привязан к тебе, и я умоляла тебя не перерезать его. Идиотские сны, когда говоришь о них вслух, но они были такими реальными, что мне было страшно . . . Сейчас мне не страшно, потому что ты со мной говоришь. Вот уже пять лет, как я живу только тобой, дышу только тобой и все время жду тебя: если ты опаздываешь, я думаю, что ты умер, умираю сама от этой мысли и снова оживаю, когда ты входишь в комнату, когда ты около меня, и снова умираю от страха при мысли, что ты уйдешь. Сейчас я дышу, потому что ты говоришь со мной. Мой сон был не таким уж глупым. Если ты сейчас повесишь трубку, ты перережешь провод, который соединяет нас . . .

Да, любимый, в первую ночь я уснула, потому что это было в первый раз. Доктор сказал, что это нервный шок. В первую ночь люди всегда спят. Потрясение столь сильно — оно ведь всегда неожиданное,— боль такая острая, что она отвлекает, это можно вынести. Но вторая ночь уже невыносима — так было вчера, а третья ночь — сегодня. Она начнется через несколько минут, когда ты повесишь трубку, и будет продолжаться завтра, и послезавтра, и еще много-много дней, совершенно пустых дней, боже мой, что же мне делать? . . .

Нет, у меня нет лихорадки, никакой лихорадки; я очень трезво смотрю на все . . . Это безвыходно, поэтому было бы лучше набраться мужества и солгать тебе . . . но . . .

Допустим, что я засну, все равно мне будет это сниться, и все равно потом я проснусь, и нужно будет вставать, одеваться, есть, мыться, выходить на улицу. А куда мне идти? . . . Но, дорогой мой мальчик, у меня же не было никаких дел, кроме тебя . . .

Прости, я была всегда занята, ты прав, но занята только тобой, для тебя . . . Марта? . . . Но у нее своя жизнь . . . Милый, это все равно, что спросить рыбу, как она собирается жить дальше без воды . . . Я тебе уже говорила, мне никто не нужен . . . Развлечения? . . .

Признаюсь тебе в одной вещи, хотя это не очень поэтично, но зато правда. С того страшного вечера, как ты ушел, я отвлеклась только один раз, у зубного врача, когда он удалял мне нерв . . .

Одна . . . совершенно одна . . . Я же тебе говорила, что вот уже два дня он не выходит из прихожей . . .

Я хотела позвать его, приласкать. Он не позволяет себя трогать. Еще немного — и он начнет кусаться . . . Да, даже меня может укусить! Он скалит зубы и ворчит. Уверяю тебя, он стал совсем другим. Он меня пугает . . . Марте? . . . Но я же тебе объясняю, что он никого не подпускает к себе. Марте стоило огромного труда вывести его. Он не позволял открывать дверь . . .

Да, это будет лучше. Уверяю тебя, что я его боюсь. Он ничего не ест! Он не двигается с места. Он так на меня смотрит, что у меня мороз по коже . . . Откуда же я могу знать? Возможно, он думает, что я причинила тебе зло . . . Несчастное животное . . . У меня нет никакого права на него сердиться. Я его слишком хорошо понимаю. Он любит тебя. Он ждет тебя, а ты не возвращаешься. Он думает, что я в этом виновата . . .

Попробуй прислать Жозефа . . . Я думаю, что он пойдет с ним . . . Ах, я . . . Это все равно . . . Он не меня обожал . . . Какие у меня

доказательства . . . Тебе так казалось, а на самом деле, клянусь тебе, он мне больше не позволяет до себя дотрагиваться . . .

Если ты его не возьмешь, мне придется отдать его. Я не хочу, чтобы пес заболел и озлобился . . . Если он будет с тобой, он никого не укусит. Он будет любить тех, кого ты любишь . . . Я хочу сказать, что он полюбит людей, с которыми ты живешь . . . Да, милый, ты прав, но ведь это собака, несмотря на весь свой ум, она не может понять . . . Я не стеснялась перед ним. Бог знает, что он только видел после твоего ухода! . . . Я хочу сказать, что, может быть, он меня не узнаёт, может быть, я его напугала . . . Никогда не знаешь . . . Наоборот . . . Вспомни тетю Жанну в тот вечер, когда я сообщила ей, что ее сын убит. Помнишь, она была маленькой, бледной женщиной, но в тот вечер она вдруг стала огромной и красной . . . Да, великаншей; казалось, что она касается головой потолка, заполняет собой всю комнату, и повсюду металась ее тень, и становилось страшно . . . Она была страшной . . . Прости меня. Но как раз ее собственная собака испугалась. Она спряталась под диван и лаяла, как на дикое животное . . . Я не знаю, что я делала, мой дорогой! Откуда я могу знать? Человек перестает быть самим собой. Наверное, я делала ужасные вещи. Представь себе, что я разорвала пополам толстый конверт с моими фотографиями, сразу, даже не заметив этого. Даже мужчине это было бы трудно сделать . . . Какие? Которые я заказывала для автомобильных прав . . . Что? . . . Нет, мне больше не нужны права . . . Не жалей о них. Я была просто ужасна . . . Нет, никогда больше не буду! Потому что я имела счастье встретить тебя в дороге. А теперь, если я снова буду путешествовать, для меня будет несчастьем тебя встретить . . . Нет, не уговаривай меня . . . Оставь . . . Алло! Алло! Мадам, повесьте трубку. Вы присоединились к другому номеру . . . Алло! Да нет же, мадам . . . Никто вас не интригует. Вы не должны слушать чужой разговор . . . Если вы находите нас смешными, зачем вам терять время, вместо того чтобы повесить трубку . . . О! . . . Что вы говорите? . . . Дорогой мой! Дорогой мой! Не сердись . . . Наконец-то . . .

Нет. Нет, это я. Я нажала на рычаг. Она положила трубку сразу же после того, как сказала эту гнусность . . . Алло! . . . Ты оскорблен . . . Да, конечно, ты оскорблен тем, что услышал. Я же знаю твой голос . . . Ты обижен! . . . Я . . . Но, дорогой мой, эта женщина очень злая, и она не знает тебя. Она думает, что ты такой же, как все другие мужчины . . . Да нет же, дорогой! Это не одно и то же . . . Какие угрызения совести? . . . Алло! . . . Оставь, оставь. Не думай больше об этой глупости. С этим покончено . . . Какой ты наивный! . . . Кто это был? Не важно кто. Например, позавчера я встретила одну знакомую даму, фамилия которой начинается на букву С . . . на букву С . . . Б.С. Да, да, она живет на авеню Анри Мартена . . .

Она спросила меня, разве у тебя есть брат, и сказала, что в газетах было напечатано объявление о его свадьбе . . . Неужели ты думаешь, что она меня огорчила? . . . Это же правда . . . С каким видом? С полным соболезнования . . . Уверяю тебя, что я поспешила уйти. Сказала, что у меня дома гости . . . Не усложняй. Все так просто. Люди ненавидят, когда к ним невнимательны. А я же постепенно бросила всех

своих друзей . . . Я не хотела терять ни одной минуты нашего времени . . . Абсолютно безразлично. Они могут говорить что хотят . . . Надо быть справедливым. Наши отношения непонятны посторонним людям . . . Другим людям . . . Люди понимают только любовь и ненависть. Разрыв есть разрыв. Они смотрят поверхностно. Ты никогда не заставишь их понять . . . Ты . . . Ты никогда не заставишь их понять некоторые вещи . . . Самое лучшее поступать, как я, игнорировать это. Совершенно. *(Она глухо вскрикивает, как от внезапной боли.)* О! . . . Нет, ничего. Я говорю, говорю, как будто мы с тобой просто разговариваем, и вдруг вспоминаю, что все кончено . . . *(Плачет.)* . . . Зачем обманывать себя? . . . Да . . . Да . . . Нет, в старину люди в таких случаях встречались, могли терять голову, забыть обещания, начать все сначала, снова завладеть любимым, прижаться к нему, вцепиться в него. Один взгляд мог все изменить. Но теперь, во времена телефонов, то, что кончено,— кончено . . . Не волнуйся. Два раза не кончают самоубийством . . . Может быть, только одну, чтобы уснуть . . . Нет, я не смогу купить револьвер. Ты можешь себе представить, что я покупаю револьвер? . . . Откуда я возьму силы, чтобы солгать, мой любимый . . . Неоткуда мне их взять . . . Я должна была бы быть сильной. Есть обстоятельства, когда ложь полезна. Например, если бы ты солгал для того, чтобы облегчить мне разрыв . . . Я же не говорю, что ты лжешь. Я сказала: если бы ты солгал и я об этом узнала. Например, если бы ты сейчас был бы не дома, а мне бы сказал . . . Нет, нет, дорогой! Послушай . . . Я тебе верю . . . Я же не хотела сказать, что я тебе не верю . . . Почему ты рассердился? . . . Нет, сердишься. У тебя стал сердитый голос. Я только сказала, что если бы ты меня обманул по доброте души и я бы это заметила, я только еще больше бы любила тебя . . . Алло! Алло! . . . Алло! . . . *(Она кладет трубку, говоря тихо и очень быстро.)* Боже мой, сделай так, чтобы он позвонил. Боже мой, сделай так, чтобы он позвонил. Боже мой, сделай так, чтобы он позвонил. Боже мой, сделай так, чтобы он позвонил. Боже мой, сделай. *(Звонок. Она берет трубку.)* Нас прервали. Я как раз тебе говорила, что если бы ты меня обманул по доброте души и я это заметила, я только еще больше бы любила тебя . . . Безусловно . . . Ты сошел с ума . . . Любовь моя . . . Дорогая моя любовь . . . *(Она обвивает шею проводом.)* . . . Я знаю, что надо, но это чудовищно . . . Нет, у меня никогда не хватит мужества . . . Да, мы говорим, и кажется, что мы рядом, что мы прижались друг к другу и вдруг — разъединиться, и между нами снова встанет весь город с его подвалами и канализацией . . . Помнишь, как Ивонна удивлялась, что человеческий голос проходит через телефонные провода. Я обвила шею проводом. Твой голос . . . обвивает мою шею . . . Хорошо, если бы станция нас сама случайно разъединила . . . О, дорогой мой! Как ты мог подумать, что я так плохо знаю тебя? Я же знаю, что эта операция гораздо тяжелее для тебя, чем для меня . . . Нет . . . Нет, нет . . . В Марсель? . . . Послушай, милый, раз вы послезавтра вечером приедете в Марсель, я хотела бы . . . то есть я просила бы . . . просила бы тебя не останавливаться в том отеле, в котором мы с тобой обычно останавливались. Ты не сердишься . . . Потому что вещи, кото-

рые не можешь себе представить, не существуют вообще, или же они существуют, но в каком-то тумане. И это не так больно . . . Ты понял? . . . Спасибо . . . Спасибо . . . Какой ты хороший. Я люблю тебя. *(Она встает и, взяв с собой телефон, идет к постели.)*
Так вот . . . Вот . . . я чуть машинально не сказала «пока» . . . Сомневаюсь . . . Никто никогда не знает . . . О! . . . Да . . . Так будет лучше. Гораздо лучше . . . *(Она ложится в постель, прижимая к себе телефон.)* Дорогой мой . . . Любимый . . . Прекрасный мой . . . Я буду мужественной. Скорей. Скорей. Положи трубку! Ну, скорей же, положи! Скорей! Я люблю тебя, люблю, люблю, люблю, люблю . . .

Телефонная трубка падает на пол.

Занавес

АТАНАС ДАЛЧЕВ

Перевод с болгарского М. ПЕТРОВЫХ

Атанас Далчев — один из больших поэтов современной Болгарии, прошедший долгий и сложный путь. Бесспорно влияние поэзии Далчева на поэтов того поколения, которое в болгарской критике принято называть «рожденными между двумя войнами», очевиден рост популярности ее в читательской среде, особенно в последние два десятилетия. Сейчас в болгарской поэзии это признанный мастер, ценимый за подлинный гуманизм и художественное совершенство его небольшого по объему — всего 64 стихотворения за почти пятидесятилетнюю литературную деятельность — и выстраданного поэтического творчества.

Родился Далчев в 1904 году в г. Солун (Салоники), детство его прошло в разных городах Греции и Турции. Десяти лет он вместе с родителями, сестрой и младшим братом Любомиром (будущим известным скульптором) переехал в Софию, где окончил гимназию и университет (историко-филологический факультет). Печататься А. Далчев начал в студенческие годы. Уже первые его стихи 20-х годов обратили на себя внимание самобытностью видения молодым поэтом мира и художественной завершенностью.

Исходным моментом для понимания творчества А. Далчева является тот факт, что первые стихи поэта были написаны после поражения сентябрьского восстания 1923 года. Это было время грубого попрания демократии, время массового уничтожения деятелей рабочих и крестьянских организаций, закрытия прогрессивных журналов, безудержного разгула цензуры. Но торжество фашистского мракобесия и реки народных слез, омывавшие свежие могилы невинно погибших, не прошли бесследно для общественной жизни Болгарии. Они проложили резкую черту между противостоящими лагерями — лагерем монархо-фашизма и народом. Именно четкость и очевидность происшедшего размежевания помогли болгарской интеллигенции понять сложившуюся обстановку, похоронить всякие политические иллюзии.

В литературе поздний символизм своим духовным герметизмом и абстрактной, обветшавшей поэтикой уже не удовлетворял ни любителей поэзии, ни самих поэтов. Как естественная реакция на него в болгарской поэзии рождается внимание к человеку и к тому реальному миру, в котором он живет. Этот процесс захватывает творчество многих поэтов — Елисаветы Багряны, Димитра Пантелеева, Асена Разцветникова, Николы Фурнаджиева, Николы Вапцарова, Атанаса Далчева и многих других, однако у разных художников он проходит по-разному. Никола Вапцаров, например, именно в это время нашел свое место в жизни, став на путь политической борьбы и выразив своей поэзией коллективное сознание пролетариата. В поэзии Атанаса Далчева тех лет преобладало чувство внутреннего бессилия перед торжествующим регрессом, неверия в возрождение справедливости. Именно поэтому его разрыв с господствующей поэтикой, говоря словами одного из лучших знатоков его поэзии (да и болгарской поэзии вообще) Бориса Делчева, и «проявился не как бунт, не как социальная реакция, а как внутренняя потребность художника, склонного к философскому размышлению и интересующегося прежде всего конкретными проявлениями жизни».

Этот интерес поэта к конкретным проявлениям жизни, к вещному, материальному миру, склонность к философскому размышлению, стремление к ясности и завершенности формы видны уже в первых его сборниках («Окно», 1926, «Стихотворения», 1928), чем-то близких в своей поэтике русскому акмеизму.

Ряд стихов поэта представляет собой воспоминание о детстве. Ребенок у А. Далчева — существо гармоничное, естественно поэтому, что и мир воспринимается им как нечто гармоничное, радостное, даже чудесное, нечто такое, чем никогда невозможно пресытиться, от чего никогда невозможно устать («Молодость», «Судьба»).

Однако для взрослого мир уже теряет свою гармонию: познание уничтожило, казалось бы, нерасторжимое слияние человека с окружающим миром, вскрыло царящие вокруг противоречия, обнажило бессилие и бренность человеческого существования перед лицом равнодушной вечной природы: «Лучше бы вовек не возникал он, этот раскаленный день» («Ручей»), «Старятся и люди и деревья, исчезают дни, дожди, листва...» («Камень»).

Тема трагичности жизни, звучащая порой безысходностью в ранней лирике Далчева, не может быть понята вне общественной обстановки Болгарии того времени. Так, например, стихотворение «Убийство», по-видимому, навеяно кровавыми послесентябрьскими событиями — зло в мире торжествует безнаказанно, возмездие не обрушивается на головы убийц.

Водосточные трубы качало,
и они голосили неистово,
но услышал ли кто про убийство?
Эта площадь всю ночь пустовала.

В 1929 году А. Далчев едет за границу, чтобы продолжить свое образование, и в течение нескольких лет (с перерывами) живет во Франции и Италии. Первый же год пребывания поэта в Париже внес в его поэзию новые ноты: она стала не только земной, но и социальной. (Сборники «Париж», 1930 и «Ангел Шартра», 1943).

Думая о Париже в Болгарии, поэт представлял его столицей веселья, блеска, красоты. Здесь же он увидел, как люди задыхались от нездоровой жизни в сером, дымном городе.

На кручи крыш в их тесноте железной
и на асфальт бульваров городских
сойдет ли хоть однажды снег небесный
подобно ангелу — безгрешно-тих
и лучезарен? Вряд ли!.. Дым тлетворный
царит над городом весь год, весь век...

(«Снег») [1]

Наиболее сильно возмущение бесчеловечием буржуазного общества прорывается в стихотворении «Носильщики рекламных щитов». Поэту стыдно за лицемерное общество, называющее человека своим братом и в то же время превратившее его в «стену, на которую клеют афиши».

Но поэт с жадностью упивается всем, что в мире гармонично, многие его стихи этих лет — подлинный гимн жизни, земной красоте, человеку. Самые яркие краски, самые задушевные слова находит поэт, когда пишет о своей родине, независимо от того, написаны стихи о ней за рубежом или в Болгарии. Лучшее из стихотворений А. Далчева о Болгарии — «К родине».

Я не избрал тебя, но в летний зной когда-то
здесь родился на свет, увидел утро жизни,
и ты мне дорога не тем, что ты богата,
но тем, что на земле лишь ты — моя отчизна.

Характерно, что именно в эти годы А. Далчев пишет стихотворение «Поэт», в котором прямо говорит о своем единении с людьми, о самоотверженном служении людям. Этой же теме посвящено стихотворение «Зонт» — одно из последних стихотворений А. Далчева.

Служение людям — вся поэзия А. Далчева. Впрочем, не только его поэзия, но и вся его жизнь. Конечно, не случайно, что он, человек редкой культуры, имевший возможность выбрать себе поле деятельности, после возвращения на родину работал школьным инспектором (1938—1944 гг.), а после победы народной власти стал начальником отделения общественного воспитания в министерстве информации.

Не случайно, очевидно, и то, что А. Далчев много сил отдает ознакомлению своих соотечественников с поэзией других народов. Ему принадлежат блестящие переводы с французского, испанского, итальянского, немецкого и русского языков — Лафонтена, Арагона, Гарсии Лорки, Николаса Гильена, Пастернака.

В 1967 году А. Далчев выпустил книгу «заметок о поэзии, литературе и критике», названную им «Фрагменты» и вобравшую в себя раздумья почти четырех десятилетий. Читатели еще раз могли убедиться в незаурядности ее автора, в высоких его человеческих качествах — человеколюбии, скромности, требовательности к себе, культуре, интеллекте, отсутствии позы и претенциозности.

Переводы М. Петровых, которые мы публикуем, сделаны с любовью к болгарскому поэту и с глубоким пониманием его творчества.

А. ОПУЛЬСКИЙ

---

[1] Стихотворение «Снег», так же как еще восемь стихотворений Далчева, среди которых «К родине», «Камень», опубликовано в антологии «Болгарская поэзия» («Художественная литература», 1970) в переводах М. Петровых.

Поэт

Падают минуты монотонно.
Ты не спишь, и слух твой напряжен —
слышишь старого комода стоны
и бормочущий далекий сон.

Вдоль шоссе автомобиль пронесся
темноте ночной наперерез;
фарами сверкая, в окна бросил
тень дороги и пропал, исчез.

Этот быстрый свет привел в движенье
комнату твою и вместе с ней
все, что дожидалось воплощенья,
все, о чем молчал ты столько дней.

Миг единственный!.. В ночном бесшумьи
свет зажжен, и ты всю ночь готов
пожинать посев глухих раздумий
и следить за прорастаньем слов.

И скитальцам, что в пути устали
и домой бредут уже с трудом,
засияет из далекой дали
свет в окне твоем.

Ручей

Лучше бы вовек не возникал он,
этот раскаленный день, когда
наклонился я к ручью устало
за глотком воды, и вдруг вода
зыбкий облик мой околдовала,—
в глубь ручья упал он навсегда,
и волна тотчас его умчала,
унесла невесть куда...

Дождь

Кто-то шумно швыряет пшеничные зерна на крышу,
их клюют второпях обезумевшие петухи;
густо сыплется дождь, и во мраке полуночном слышу,
как тяжелые капли колотят по краю стрехи.

Прорастают упавшие зерна колосьями длинными,
а средь них возникают как дьявольские грибы
волдыри водяные и лопаются, и над глиною
появляются вновь, будто волею черной волшбы.

Публикуемые стихи войдут в книгу стихотворений поэта, которая готовится к печати в издательстве «Художественная литература».

Сыплет дождь из лукошек, отборной пшеницею полных,
и дерутся всю ночь петухи над летучим зерном,
а наутро является солнце, как желтый подсолнух,
что без семечек выклеванных поднялся за окном.

Молодость

Рассвет блеснул, и день начавшийся
прокукарекал во дворе,
и где-то шумно отворилась
и шумно затворилась дверь;
поспешно мухи зажужжали,
едва проснулись на заре,
и все, что мне приснилось ночью,
я вспомнить силился теперь.

Потом пошел бродить по улицам
среди загадок и чудес;
один шатался я и к вечеру
забрел неведомо куда.
Вслух на ходу читал я вывески,
а в дождь, забравшись под навес,
следил, как рельсами трамвайными
бежит проворная вода.

Я шел, не глядя на витрины;
в шагах мне чудился мотив,
слова сплетались в ритмы длинные,
необычайны и легки,
а мне вослед смеялись девушки,
меня глазами проводив,—
смешила их моя рассеянность,
моя походка и очки.

И дома вечером казалось мне,
что корка черствая вкусна
и что мягка подстилка жесткая,
и я ложился не впотьмах —
одна светилась лампа в комнате
и две — за стеклами окна,
и, чтобы видеть сны отчетливей,
я часто засыпал в очках.

Убийство

Вниз по нити дождя он спустился,
как паук, у жилья, где не ждут его,
и, чернее ненастья лютого,
за углом, задыхаясь, укрылся.

Сердце слишком уж громко стучало —
лишь потемки бы вдруг не заметили!
Только нож прихватил он в свидетели,
даже тень досаждала, мешала.

Было явью, виденьем ли сонным?
Проскользнул по стене под навесом
и на лестнице черной исчез он.
Где-то дверь распахнулась со стоном.

Через миг увидали зарницы,
как струею дождя из-под кровли
тонкий нож отмывал он от крови,
а ножу нипочем не отмыться!

С крыши капли секундами падали —
звоном капель кричало время,
но и ветер, и ливень, и темень
все следы затаили, спрятали.

Водосточные трубы качало,
и они голосили неистово,
но услышал ли кто про убийство?
Эта площадь всю ночь пустовала.

Судьба

И ты ребенком был... Поверить трудно,
что ты золотокудрым пареньком
с пальтишком, с башмаками ночью чудной
в углу шептался, стоя босиком.

За ласточками ты следил подолгу
и ласточек бумажных делал сам;
дивился, глядя в желтые осколки,
пурпурным людям, голубым лесам.

Где дни, когда душа в доверье щедром
мужала, крепла, обретала строй,
в полях играла с беззаботным ветром,
растеньям и вещам была сестрой?

Идут года; на их пути суровом
становится врагом старинный друг;
ты в одиночество свое вмурован,
и медленно пустеет мир вокруг.

Весна

Весна пришла не разом,
но вот нисходит к нам
по густолистым вязам
и белым тополям.

Является шарманка
в наш темный двор, и тот
пленяется приманкой
и вместе с ней поет.

Заслышав эти песни,
я отвергаю вмиг
воротничок мой тесный
и груды хмурых книг.

Сметает вихрем время
все имена мои;
и зла и скорби бремя
уже в небытии.

Сбегаю, напевая,
по лестнице крутой,
чтоб там, где жизнь живая,
пропасть в толпе густой.

Тесать булыжник буду,
и в пыльных облаках
я вовсе позабуду
сомнения и страх.

Меня бы вечерами
ждала в тени оград
та женщина, с кудрями,
как черный виноград.

Зеркало

Долгими годами ждешь ты чуда,
а оно пред нами всякий час...
Видишь — грузчик мимо нас
зеркало несет. Взгляни отсюда —
город в зеркале, как мир тысячелицый:
улицы, ворот высоких своды,
здания, заборы, пешеходы
и внезапные автомобили,
будто обезумевшие птицы...
Площадь зыблется, и, сбившись тесно,
крыши и балконы
накренились и вот-вот исчезнут
в блеске неба, в синеве бездонной...
Не дивись, что тяжестью измотан,
сгорбясь, человек идет с трудом —
небывалый, дивный мир несет он
на плече своем.

Зонт

В зонтике моем таятся чары:
если дождь начнется, всякий раз,
лишь возьму с собою зонтик старый,
ливень прекращается тотчас.

Зонт в передней дремлет от безделья,
точно мышь летучая вися,
но ненастье длится уж неделю
и сердечно жаль мне всех и вся —

бледного ребенка, что тоскливо
льнет лицом к стеклу, смотря туда,
где бушуют буйные разливы,
где кипит и пенится вода;

воробья, что, отыскав посуше
место под стрехой, взъерошен, хмур,
слушает, как с густолистой груши
каплет дождик, долгий чересчур;

тех, что всю неделю — на заводах,
а в воскресный день свой — по домам:
в парке даже им заказан отдых —
только дождь разгуливает там.

Захватив мой зонтик неизменный,
выхожу, и вдруг над головой
облака сменяются мгновенно
беспредельно-ясной синевой.

Листья блещут, молоды и ярки,
и еще у входа слышу я
многолюдный шум и хохот в парке
над фонтанчиками для питья.

Пожилые люди на скамейке
весело беседуют с утра;
всюду вижу ведрышки и лейки —
на песке играет детвора.

Только у меня, должно быть, скучный
вид пенсионера-чудака —
лишь со мной шагает безотлучно
черный зонт по желтизне песка.

Люди тщатся соблюсти приличье,
но сдержать улыбку силы нет;
прохожу, вспугнувши стайку птичью,
дети в страхе мне глядят вослед.

И никто не понял, не приметил —
чтобы день отраден был для всех,
чтобы длился он все так же светел,
чтобы не смолкал беспечный смех,

чтоб сверкало листьев изобилье
под безоблачной голубизной,
нужно, чтобы здесь на страже были
я и мой потертый зонт смешной.

Все уносят года...

Все уносят года безоглядным потоком.
Гаснет в сердце сиянье, пыланье.
Ты глядишь на врага в равнодушье глубоком.
Забываешь мечты и желанья.

Встретив ту, что любил, ты в смущенье тяжелом
подавляешь мертвящую скуку.
Даже нищий под взглядом твоим невеселым
опускает просящую руку.

И вновь зима

И вновь зима запрет нас в доме скоро,
а поле будет белизной одето.
За окнами средь зимнего простора
искать напрасно милый образ лета.

Но вспомнится при виде снежной степи
прогулка наша в горные высоты —
необозримое великолепье
багрянца и осенней позолоты.

Следя, как воробьи засуетились
и крошки на снегу клюют, мы вспомним,
как между елей золотом светились
березы тонкие в лесу огромном.

Туманы за окошком нашим зимним
напомнят нам, не вымолвив ни звука,
о воздухе и призрачном и дымном
под оголенными ветвями бука.

В углях горящих, в их пурпурном рденье
нам вспомнится листвы осенней ворох,
тот день в горах и в тишине осенней
под нашими шагами — нежный шорох.

И ничего, что наш очаг остынет,
что станет за окном бело и пусто,—
переселятся в зимнюю пустыню
воспоминанья наши, наши чувства.

САИД ФАИК

Рассказы

Саид Фаик родился в 1906 году в городе Адапазары, в семье состоятельного торговца. Учился в лицеях Стамбула и Бурсы, два года посещал занятия на литературном факультете Стамбульского университета, потом уехал в Европу и три года прожил во Франции, в Гренобле, где находился знаменитый университет, в котором учились в те времена многие иностранные студенты. Вернувшись на родину, Саид Фаик сначала учительствовал, затем, по настоянию отца, вынужден был заняться торговлей, однако очень быстро оставил это занятие и стал репортером-газетчиком. После смерти отца целиком посвятил себя литературному труду. Рассказы, очерки, репортажи, стихи его собраны в тринадцати книжечках, три из которых вышли посмертно; кроме того, Саид Фаик создал два романа и повесть.

Умер он в 1954 году, прожив сорок семь лет, двадцать восемь из которых отдал литературе.

В историю современной литературы Саид Фаик вошел как крупнейший новеллист Турции: его читали при жизни, сборники его рассказов издавались вторым, третьим и четвертым изданиями. Его продолжают читать и после смерти: только за последние пять лет вышло два восьмитомных собрания сочинений Саида Фаика. Именем писателя названы библиотеки, улицы; одна из литературных премий в Турции носит имя Саида Фаика; в 1964 году в день десятой годовщины его смерти на Принцевых островах, в доме, где писатель долго жил, был открыт мемориальный музей Саида Фаика.

Писатели сегодняшнего поколения называют Саида Фаика великим мастером и своим учителем. Действительно, в литературе Турции существует школа Саида Фаика, хотя такие громкие слова, как основоположник, глава направления, никак не вяжутся с обликом этого писателя, человека в высшей степени скромного и застенчивого, болезненного и замкнутого. У Саида Фаика не было яркого общественного темперамента, он чуждался людей своего круга, старался держаться подальше от литературной среды. И то, что сегодня многие писатели называют его своим учителем, означает в первую очередь признание таланта Саида Фаика — так велика оказалась сила воздействия его произведений, прошедших проверку временем, так неотразимо обаяние его неумирающего дарования.

Своеобразие и новаторство Саида Фаика прежде всего определяются простотой формы и содержания, той самой простотой, которая способна быть многозначна и многогранна, когда она насыщена доброй мыслью. Для своих рассказов писатель не искал сюжетов увлекательных и необычайных. Поводом для рассказа мог быть самый ничтожный случай, незначительный факт из жизни любого, даже заурядного человека. Однако за внешней обыденностью писатель хорошо видел всю сложность, запутанность современной жизни. Острый взгляд газетчика-репортера помогал писателю в потоке событий разглядеть и глубокую, возвышающую любовь к земле, к морю, к природе, и скупую на слова мужскую дружбу, и тоскливое одиночество маленького человека в большом городе, и его страх перед огромным городом, в котором так много чужих, презирающих друг друга людей, и разрушительную силу богатства...

Рассказы Саида Фаика зачастую не имеют традиционной композиции. Художник может нарисовать пейзаж, сделать моментальный снимок, как теперь говорят, «скрытой камерой», набросать несколько портретных эскизов, записать собственные впечатления вперемешку с газетной информацией, создать очерковые зарисовки толпы на пристани, в поезде, у водоема, в кофейне или вдруг рассказать фантастическую аллегорию или необычную притчу.

Все книги, все рассказы Саида Фаика можно было бы озаглавить «Вот они — люди» — в тридцатые годы писатель назвал так свой рассказ о бездомных рабочих Стамбула, а в 1952 году — роман.

«Вот они — люди» — главная тема всего творчества Саида Фаика, его главная книга, принесшая ему признание не только в Турции, но и в других странах.

Имя Саида Фаика мало известно нашему читателю, его почти не переводили, но в этом году выходят две книги его рассказов в издательствах «Художественная литература» и «Наука».

М. МАЛЫШЕВ

Королевство

Али Рыза причалил к острову Кашык. Подтянув лодку на берег, он тут же уселся на гальку, скрестив ноги. Он долго обдумывал что-то, видимо, очень важное. Вот мы говорим: «что-то очень важное». А ведь это не более как наш домысел. И откуда нам знать, думает ли человек о чем-то серьезном или о каких-нибудь пустяках? Да и тот, кто погружен в свои мысли, сам-то не может этого решить...

Али Рыза сказал самому себе:

— Э-э. И что я сижу? Возьму-ка я своих ребят да и поселюсь здесь, будто сторож я. И кто может мне запретить? — И поднимаясь с земли, Али Рыза крикнул: — И кто может мне запретить?

Он толкнул изо всех сил лодку и прыгнул в нее, словно резиновый мяч.

Вечером ему предстояло сопровождать на лов окуня рыболова-любителя. Потому он и отправился за приманкой в море. А берега острова Кашык кишмя кишат морскими угрями. Длиной они с полметра, толщиной с человеческое запястье, и колючки на них лилового цвета. И почему он не взял с собой никого? Так ведь оба его сына заняты на других работах. Говорят: морского угря одному не поймать. Да Рыза и тут нашел выход. Удочку он взял в зубы и греб себе потихоньку. Его гнилые зубы были более чувствительны, чем пальцы. И они точно засекали мгновение, когда рыба касалась крючка. Тут уж Рыза бросал весла, и угорь, совершив полет над искрившимся от солнечных лучей морем, шлепался на дно лодки. Маленьких угрей Рыза намеревался вечером зажарить, а угри покрупнее должны были пойти на приманку для морского окуня. Их Рыза бросал на дно лодки под доски. Он слышал, как они там трепыхались. И он голыми ногами шлепал по доскам, незлобиво ворча: «Уймитесь, эй вы, чтоб вам издохнуть!» Он снова взял удочку в зубы и налег на весла.

На обратном пути Рыза греб изо всех сил и вскоре подошел к угольной пристани Бургаза. Здесь он причалил и, привязав лодку к железному кольцу, отправился домой.

Али Рыза и его два сына ютились в подвале старого дома, где постоянно стоял какой-то кислый запах; стены жилища были испещрены узорами — летопись раздавленных мух и клопов. То тут, то там причудливыми разводами проступали пятна от сырости. И чего только не было в этом подвале: хромоногий стол, два кувшина, пила, одеяло, мангал, графин, большая бутыль из-под вина, кальян, длинная изогнутая трубка от другого кальяна, еще какая-то трубка, свинцовая, рваные сети, с десяток банок из-под сардин. Он сгреб весь этот скарб, потом вытащил из угла комнаты новенькую циновку, завернутую в обрывок желтой женской юбки. Рыза уложил в циновку все свое добро. Свернув

циновку, он стянул ее с двух концов толстым канатом и взвалил узел на плечи. Рыза совсем уже собрался уходить, но в дверях неожиданно обернулся и проговорил:

— Ту-у-у! Да накажи меня аллах, лампу-то я забыл!

И действительно, большая красивая лампа, которая никак не вязалась с убогой обстановкой подвала, одиноко стояла во всем своем великолепии на колченогом столе.

Али Рыза улыбнулся:

— Эх ты, слепая курица! Даже под носом ничего не видишь...

Он взял лампу, снова немного постоял. Не выпуская вещей из рук, он дал пинка столу и отпустил крепкое словцо. Потом распахнул ногой дверь и быстро зашагал. Не прошел он и ста метров, как ему навстречу попался знакомый рыбак. В руках он держал поднос для рыбы.

— Так как же, Али Рыза, нет, значит, у тебя в этом мире циновки? — проговорил он.

— Как и у тебя стола,— отозвался Али Рыза.

— Что-то я не понял...

Али Рыза не счел нужным с ним объясняться и пошел прочь. Только от слов рыбака ему стало как-то не по себе. Они напомнили ему случай, когда он сжег свою старую циновку.

Это было, кажется, в прошлом году. Однажды вечером он крепко напился. А ему сказали:

— Война, наверно, будет, Али Рыза.

— И пусть будет,— отвечал он.— У меня в этом мире нет ничего, даже циновки нет, которая могла бы сгореть. И лет мне шестьдесят, и нет мне до этого дела! Хотят, так пусть весь мир спалят!

Когда он пришел домой, ему под ноги попала грязная, видавшая виды циновка.

Ночь тогда была ветреная. И под звуки рожков сторожей, угрожая пожаром всему кварталу, он полил циновку керосином и у дверей подвала поджег ее. Когда пламя разгорелось, он начал скакать вокруг него, будто язычник на празднестве. Священник из соседней церкви курил в то время у окна на сон грядущий свою последнюю папиросу. Увидев это странное зрелище, он стал осенять себя крестом. А потом побежал к своей матушке, женщине властной и обольстительной.

Наконец Рыза со своим скарбом добрался до острова Кашык. В заброшенном свинарнике отыскал он стол, два стула, облезлый коврик. Это было целое состояние. Вещи оставил прежний сторож острова Хырант. А еще осталась от Хыранта картина без рамки, весенний пейзаж. Рыза очистил ее от паутины, потом отошел подальше и залюбовался ею.

В нижней части острова стояло каменное строение из двух комнат. В одной комнате весь пол был завален всякими рыбачьими принадлежностями, гвоздями и прочим хламом. «Может, что-нибудь подходящее найдется»,— подумал он и стал его разгребать. Но нет, все было сломано, заржавело и пришло в негодность. И он выбросил весь этот хлам в море. Немного погодя Рыза принес морской воды и много часов подряд скреб, чистил и мыл пол. Он расставил вещи по местам. Прямо против окна повесил картину. А потом стал у дверей и все оглядывал и оглядывал комнату, это творение рук своих, как вглядываются в произведение искусства. Налюбовавшись всласть, он удовлетворенно засмеялся и сказал себе:

— Ну, теперь ты можешь и папироску выкурить. Ты ее заработал.

Вечерело. Чайки стаями возвращались на скалы. Поэтичные бакланы меланхолично глядели со скал на заходящее солнце. Рыза заметил

цаплю. Она стояла на одной ноге и держалась по-королевски гордо и властно, будто созерцала свои владения. Али Рыза бросил в цаплю камнем. Она тяжело взлетела и с трудом добралась до другой скалы.

— Ах ты, каналья,— сказал человек,— теперь я здесь король.

Али Рыза прыгнул в лодку, словно мяч. Он снова отправился на Бургаз.

Он привез в королевство своих сыновей, и они впервые в своей жизни погрузились в легкий, освежающий сон в этой комнате, где все было вычищено, выскоблено, вымыто, где пахло морем, а на стене висела картина.

Кому какое дело?

Дом на горе, если смотреть на него снизу, кажется просто великолепным. В таком доме мог бы жить и лавочник с романтическим прошлым, и торговец, и просто мот. А какой-нибудь учитель в отставке, романист или политикан в изгнании способны лишь мечтать о подобной тихой пристани. Дорога туда ведет по скалам. И кажется, будто пролегла она сама собой, по естественным расселинам.

В воскресные дни здесь бродят влюбленные. А все остальное время дорога погружена в печаль одиночества, знакомую не только дорогам. Есть, правда, на острове несколько человек, которые любят эту дорогу. Но и они — или мне так кажется? — ходят по ней лишь с наступлением темноты, чтобы полюбоваться звездами.

По одну сторону дороги чащоба. Деревья там словно переплелись друг с другом. Сквозь них не проберешься. И потому под ними не найти ни носовых платков со следами губной помады, ни обрывков газет, ни банок из-под сардин. А по другую сторону дороги высятся два безобразных строения. Но издалека они кажутся одним красивым домом. Стоят строения у дороги, а с трех сторон их окружает лес. Посмотрит человек издали на дом — так и потянет его в этот приют счастья, укрывшийся среди сосен и северных ветров.

Люди из дома на горе жили очень тихо, и их почти никто не знал. Иногда в зимние дни пожилой человек с бледным лицом прибегал, запыхавшись, к самому отходу парохода. Завидев этого человека, парикмахер говорил клиенту: «Вон старикашка из дома на горе». А посплетничать не о чем было. Пожилой человек возвращался обратно с небольшими свертками и потом уже много недель вниз не спускался. А внизу жизнь текла, как всегда. Зимой жители острова проводили дни в злословии. Когда же на остров заходили рыбаки с Черного моря, островитяне на несколько дней оставляли свои привычные занятия и старались тайком сдать рыбакам жилье. Ведь если не сделать этого тайком, то те, кто приезжает сюда летом покупаться в море и отдохнуть, такой дом наверняка не снимут. Все рыбаки — холостяки. И подумать только: и рыбаки — и холостяки. А такое уж существует мнение: рыбак — бедняк, а значит, в рубахе вши водятся. И хотя всем уже давно все известно, и слова так и вертятся на языке, а никто не сболтнет про другого, что тот сдавал дом рыбакам. И разве заметишь в такие дни, что уже давненько не спускался с горы человек с бледным лицом?

Был чудесный, прозрачный зимний день. Рыбаки отправились в Стамбул восвояси. На улицах никого не было. Но вот появилась худень-

кая женщина. Ее рыжие волосы уже тронула седина, а лицо казалось удивительно моложавым. Парикмахер брил в это самое время владельца кофейни, которая сейчас пустовала.

— Кто эта женщина? — спросил клиент.

Парикмахер бросил внимательный взгляд. Его маленькие глазки сверкнули. В них застрял вопрос: «Аллах, аллах, да кто же это? Ведь я как будто знаю».

А вслух он произнес:

— Не узнаю.

Женщина заглянула сперва в кофейню. В одном углу два местных рыбака-грека играли в тавлу [1]. Хозяин восседал на стуле, а рядом стоял парикмахер и брил его. Окинув взглядом кофейню, женщина бросилась к пристани.

— Женщина из дома на горе,— сказал один из рыбаков.

— Да неужели?..— отозвались остальные.

Женщина разыскала служащего с пристани. Ее муж умер вчера ночью, а ребенок остался дома без еды. Она просит помочь ей похоронить покойника. С такой просьбой к чиновнику обращались впервые. Обычно его просили устроить бесплатный проезд или уменьшить оплату за провоз вещей. А тут положение было какое-то очень затруднительное.

— Что я могу сделать? — сказал он.— Моя обязанность — встречать пароходы.

— Разве ты не мусульманин?

— Мы, ханым, слава аллаху, мусульмане. Да ведь я еще и чиновник. Не могу отсюда отлучаться. Я лицо ответственное. Сходи-ка ты к старшине грузчиков.

Дом старшины грузчиков находился как раз посредине деревни, красивый двухэтажный дом. Когда женщина подошла к дому, ее словно подхватило и потянуло к теплу. На какое-то мгновение ей даже показалось, будто она у себя дома. Топится печь, ее пальцы достают из хрустальной чаши золотисто-янтарные нити табака, а она рассказывает соседские новости. Женщина постучала в дверь. Они сидели вокруг железной печки: смуглый мужчина и двое детей, мальчик и девочка. Мужчина читал старую пожелтевшую газету. Он нацепил на нос очки. Из-под длинной рубахи выглядывали мощные, как у Геркулеса, волосатые ноги. С одной ноги домашняя туфля свалилась, и на женщину глядела огромная безобразная стопа, синяя, как новорожденный младенец.

— Я слушаю, ханым.

И женщина начала рассказывать ему о своем горе точно так же, как рассказывала чиновнику на пристани:

— Мой муж вчера ночью...

— Ханым,— прервал ее мужчина.— А деньги у тебя есть? Ну кого, скажи, я могу заставить полезть туда в эту зимнюю распутицу? Ведь не полезут же, бездельники! А все голодают. То, что летом заработали, давно уже проели. Рыбаки с ними не делятся, и все грузчики сейчас просто подыхают с голода. Я для тебя что-нибудь сделал бы, но без денег не получится.

— Мне и продать-то нечего. Я ведь уже сказала. И ребенок дома голодный.

— А ты не могла бы раздобыть где-нибудь деньжонок?

— Если бы у меня были деньги съездить в Стамбул, может, и...

— На вот, возьми одиннадцать курушей.

Женщина поблагодарила и вышла. Она бросилась к пекарне, купила хлебец и стала взбираться наверх. На полпути ее встретила девочка.

[1] Тавла, или триктрак,— настольная игра.

В несколько минут хлебец был съеден, и уже снова голод смотрел из детских глаз.

Женщина опять спустилась вниз. Тут она вспомнила о докторе из муниципалитета. А доктор зимой был занят химическими опытами. Он растворял нитраты, окрашивал лакмусовую бумажку из синего в красный, из красного в синий цвет, получал хлор, делал анализ воды, пропускал через нее электрический ток, вдыхал озон.

Когда доктору сообщили, что его хочет видеть какая-то женщина, он в своей маленькой лаборатории производил анализ собственной мочи. Он добавил в мочу какой-то состав и ждал ответа: есть ли в растворе сахар? Сперва жидкость окрасилась в синий цвет, из нее стали выходить какие-то газы. А потом она приобрела цвет красной черепицы.

Доктор забормотал:

— Вот беда-то! Попался, значит. А ведь я подозревал. Так вот откуда эта жажда, эта бессонница. Ох, накажи его аллах!

В дверь просунула голову жена:

— Бей, вас хочет видеть какая-то женщина.

— Что случилось? Что у тебя за беда, ханым?

— Иду,— ответил он. А про себя подумал: «Покажу я этой женщине, как меня беспокоить».

Женщина рассказала. Официальным тоном доктор произнес:

— Без медицинского освидетельствования хоронить нельзя.

— Так у него же никакой болезни не было, просто умер.

— Поглядим еще, умер ли! Откуда я знаю?

— Скажите хотя бы, чтобы труп унесли.

— Не могу я в гору взбираться. И я, ханым, болен. У меня сахарная болезнь. Достанешь ишака, я поеду, а нет — и шагу не сделаю.

— Хорошо, я постараюсь достать ишака,— сказала женщина и ушла.

Когда женщина вышла на улицу, она даже как-то растерялась: от утреннего тепла не осталось и следа. Дул яростный ветер. Тучи целыми стаями устремлялись к сосновому лесу, к их дому, словно спешили на церемонию больших похорон. Женщина бросилась домой почти бегом. Она завернула труп мужа в простыню и стащила его со второго этажа вниз. Начал падать снег. Едва она вышла из дому, как всю ее одежду облепило снегом. Надо было добраться до самой вершины горы. И она то тащила труп на себе, то волочила его по камням. Перебравшись через вершину на противоположный склон, женщина остановилась. Ветер сюда не проникал, и она снова уловила дыхание весны.

Кругом царило безмолвие, в воздухе была разлита приятная теплота. И в этой теплой тишине большими хлопьями беззвучно падал снег. Здесь на отвесном склоне, тянувшемся вдоль побережья, задерживается только ветер с юга. А северный ветер застревает в макушках высоких сосен.

Впереди была пропасть. У края пропасти женщина остановилась. Потом спустила труп вниз. Губы ее шевелились. Шептали они молитву или просто дрожали? Вначале она не слышала ничего, потом до ее слуха долетел только звук осыпающихся камней.

Три дня шел снег. Три дня бушевал ветер. За три дня к пристани подошло только три парохода.

Старшина грузчиков, сидя у теплой печи, читал газету двухлетней давности и жарил на огне кукурузу. А доктор, под предлогом, что он делает анализ, каждый день позволял себе некоторую вольность: ел плов. Правда, самую малость. О посещении женщины он уже забыл. Только служащий с пристани, худой, сухой, нервный человек, время от времени ощущал в душе беспокойство. И тогда перед его глазами вста-

вала женщина, которая обратилась к нему с просьбой похоронить тело ее мужа. Через минуту он снова забывал о ней. Но в те мгновения, когда он помнил о женщине, ему казалось, будто он видит свой собственный труп, который никак не могут похоронить.

Снова был теплый, будто весенний день. Парикмахер брил очередного клиента и вдруг остановился. Он показал бритвой в окно и сказал:

— Женщина из дома на горе... И куда ее опять понесло?

Женщина шла по направлению к пристани. Лицо ее покрывала смертельная бледность. Она остановилась. Потом, словно изменив свое намерение, пошла медленным шагом вдоль набережной. По набережной прогуливался какой-то пожилой человек. Он был, наверно, одним из тех чудаков, которые в хорошую погоду тащатся из города на Принцевы острова.

Женщина сделала несколько шагов к этому человеку. Она хотела что-то сказать ему. А потом раздумала, и, будто вспомнив что-то очень забавное, усмехнулась слегка, и заторопилась к пристани. Она хотела успеть на пароход, который уже огибал мыс соседнего острова.

На пароходе она оказалась единственной женщиной. И лишь у нее не было билета. Но на пристани Кадыкей на берег сошло столько пассажиров, сколько было куплено билетов. Ни больше, ни меньше.

Перевод с турецкого Н. АЙЗЕНШТЕЙН

Человек, который никому не нужен

Со мной творится что-то неладное. Не хочу, чтобы кто-нибудь попадался мне на глаза или переступал порог моего дома, даже почтальонов, этих самых симпатичных на свете людей, и то не желаю видеть.

Семь лет я живу здесь, в приглянувшемся мне квартале, живу безвыходно и безвыездно. Впрочем, это не совсем так: раз в три месяца езжу в центр, в Каракёй, чтобы получить арендную плату за свою лавку. А так даже друзья не знают моего местонахождения.

В нашем квартале всего несколько улиц: три идут параллельно друг другу, а четвертая их пересекает, и еще одна улочка, где я живу. Все улицы, кроме моей, я перенумеровал: первая, вторая, третья и четвертая, согласно их значению. А моя улочка так и осталась без номера, уж больно она узкая и куцая, неловко ей номер давать.

В подвале нашего дома находится молочная лавка, а напротив — столярная мастерская; в ней работают два столяра, к которым я никогда не обращался. Диву даешься, как они концы с концами сводят. Оба мастера трудятся с утра до позднего вечера,— значит, не все похожи на меня, а ведь за сорок восемь лет жизни я ни разу не имел дела со столяром. Странно, что в Стамбуле есть люди, которым нужны столяры. А собственно говоря, сколько в этом самом Стамбуле столяров?..

Утром, едва встав с постели, я отправляюсь в кондитерскую. В небольшом заведении, где всего восемь столиков, царит образцовая чистота. Кондитерскую посещают люди солидные. Усевшись в уголке, они чинно играют в карты или шахматы.

Хозяйка заведения — очень симпатичная, обходительная дама — наполовину француженка, наполовину еврейка.

— Бонжур, мадам! — приветствую я ее еще с порога.

— Бонжур, мосье! Коман-т-але-ву?[1] — говорит она.

Я, естественно, отвечаю, как подобает в таких случаях. Но ответ почему-то не удовлетворяет мадам, и она обрушивает на мою голову поток французских слов, надо думать, самых приятных. Я киваю головой и говорю «уи» [2] столько раз, сколько это необходимо, а иногда позволяю себе вставить еще несколько «нон» [3],— таким образом мы превосходно объясняемся. Затем мадам дает мне французский иллюстрированный журнал, и я рассматриваю картинки. Встретив какое-нибудь незнакомое слово, я его выписываю, чтобы дома посмотреть в словаре. Когда на следующий день утром я появляюсь, как всегда, в кондитерской и опять листаю журнал, то, прочитав надпись под картинкой, бормочу: «Здорово, черт возьми!»

Мадам предлагает мне выпить ликеру.

— Рюмочку капуцинского? — спрашивает она.

— Конечно,— говорю я по-турецки, а потом для поддержания разговора добавляю: — Сэ са! [4]

Мадам радостно улыбается и начинает по-немецки объяснять мне, как она готовит свой капуцинский.

Я молчу, так как ничего не понимаю.

Около одиннадцати я покидаю кондитерскую. Выхожу на улицу, по которой ходит трамвай, сворачиваю налево, иду еще несколько шагов и останавливаюсь перед киоском. Покупаю французский иллюстрированный журнал и, сунув его под мышку, спешу домой. Скорей, скорей на свою улицу! «Уф!» — с облегчением перевожу я дух, как только оказываюсь около дома. У нас совсем другие люди на нашей улице, ни капли не похожие на обитателей улицы, по которой ходит трамвай. Людей с той улицы я просто боюсь.

В последнее время у меня что-то совсем аппетит испортился.

В нашем квартале лавочник, торгующий требухой, готовит отменный суп. И сам он человек опрятный, и в лавке его чистота, не то что у других. А суп у него подают в старинных мисках, прозрачный как слеза.

— Приправить, Мансур-бей? — спрашивает меня лавочник.

— Ладно, Байрам, приправляй,— говорю я ему.

Для меня продавец требухи всегда Байрам, хотя его могут звать и Мухаррем или еще как-либо иначе.

— Чесночку, уксусу добавить, Мансур-бей?

— Нет, сегодня не стоит. Третьего дня лишку хватил, потом живот пучило. Пошли-ка лучше мальчишку за лимоном.

— С прошлого раза половина вашего лимона осталась.

— Неужто осталась? — Я радуюсь, точно дитя, и так же радуется Байрам, глядя на меня.

— Все выжать, Мансур-бей?

— Давай, Байрам, выжимай все, чтобы покислее было.

Откушав кисленького супа из требухи, я возвращаюсь домой. Тут я усаживаюсь, кладу перед собой французский словарь и начинаю переводить подписи под рисунками в журнале, который я только что купил. За этим занятием я засыпаю. Ровно в половине пятого — минута в минуту — я просыпаюсь. Половина пятого — это время прогулки. Я выхожу из дому, сворачиваю направо и шествую по улице номер один. Дойдя до улицы, по которой ходят трамваи, и не пересекая ее, я поворачиваю налево, быстро иду, еще раз поворачиваю налево и оказываюсь на улице номер два, что пролегает параллельно первой.

---

[1] Как поживаете? *(франц.)*
[2] Да *(франц.)*.
[3] Нет *(франц.)*.
[4] Вот так! *(франц.)*

Это узкая грязная улица. На правой стороне ее расположен сначала бар, потом булочная, а за ней ресторанчик. Мне почему-то представляется, будто люди спешат в этот ресторанчик, чтобы вкусить там от запретного плода. Каждый вечер туда заходят одни и те же чужестранцы мрачного вида, мужчины и женщины. Что они там делают? Может быть, едят лягушек, крыс, ворон, кошек, собак или даже человеческое мясо? Оставив позади это таинственное место, я оказываюсь в самом конце нашей улочки, поворачиваю направо за угол и здороваюсь с торговкой фруктами.

— Здравствуйте, бей! — отвечает она.

Какие у нее красивые глаза!..

Я останавливаюсь и в нерешительности топчусь на месте, не зная, завернуть ли мне на улицу, что идет вправо? Хотите знать, почему я раздумываю? Пожалуйста, могу рассказать.

Однажды я гулял, как всегда, вечером. На прогулке вполне естественно глядеть по сторонам, стоять посреди тротуара и созерцать витрины, разглядывать лица прохожих — в общем, идти не торопясь... Всего этого я не могу делать на этой проклятой улице. Стоит мне очутиться на ней, и я уже спешу прибавить шаг, гляжу только перед собой, меня одолевает необъяснимая злость, даже отвращение. Вам, естественно, непонятно, почему со мной творится такое. Вот я и хочу вам обо всем рассказать.

Именно на этой улице в одном доме обитает миловидная и чертовски кокетливая евреечка. Она очень недурна собой, хотя и с бельмом на глазу, которое, впрочем, картины не портит. Ручки у нее пухлые, с ямочками — в каждую уместится, как говорят у нас старухи, по лесному орешку. А какие у нее груди! Смуглые, налитые, и желобок между ними,— глаз не оторвешь! Загляденье... Девушка обычно сидит у двустворчатого окна и шьет. А иной раз стоит на пороге и глядит по сторонам или болтает, если есть собеседник. Ко всем прелестям ее надо добавить еще толстые ноги, уверенно попирающие землю. Ничего бы не пожалел, лишь бы разок поцеловать такие ноги!

И вот как-то раз вечером спускаюсь я по этой проклятущей улице, девушка стоит на пороге своего дома, а через улицу, перед своей дверью торчит столяр. И только это я поравнялся с ними, как столяр бросился ко мне и заорал:

— А ну, смотри у меня, инжир тухлый! Еще раз заявишься, глаза тебе повыкалываю! Понял?..

С того самого вечера меня влекло только туда — других желаний словно и не было. Какого труда мне стоило пересилить себя, не свернуть на эту улицу. Как отчаянно билось сердце в груди: вот выскочит сейчас столяр и ткнет пальцами в глаза! Вот сейчас!.. О господи, сколько я пережил за эти дни — такого сроду со мной не случалось,— сердце от волнения колотилось, точно хотело разорваться. А сердце, надо заметить, бьется у меня всегда размеренно: шестьдесят три удара в минуту — это мне доподлинно известно,— шестьдесят три, и не больше. Бывает, иногда пульс ослабевает до шестидесяти двух. «Гулять, надо гулять!» — говорит в таких случаях мой приятель — доктор. Но не могу же я останавливаться посреди улицы и щупать себе пульс. Я, конечно, нашел выход: заглядываю к мадам, выпиваю рюмку капуцинского, потом незаметно вынимаю часы и, убедившись, что за мной никто не следит, начинаю считать. Ну вот и порядок — опять шестьдесят три!..

То, что женщина на меня не обратила внимания — это мне наплевать, это все равно что цена на апельсины с пяти курушей до двадцати пяти подскочила. Апельсин за пять курушей я съем, а за двадцать пять — слуга покорный! Другое дело, что я на улицу номер три обозлил-

ся, как, впрочем, и на весь Стамбул,— это гораздо хуже. Ибо вечерние прогулки с тех пор потеряли прежнее очарование. С того дня я словно узник: ходил по двум улицам, и дальше ни шагу. Впрочем, можно и это перетерпеть. В нашем квартале, хоть он и тихий, жизнь бьет ключом. Да и как ей не бить, когда половина его обитателей — левантинцы и евреи. В особенности евреи — прекрасные люди, добрые, обходительные, очень энергичные, любящие жизнь. Евреи у нас совсем небогаты, иначе бы у меня не было с ними никаких дел. Когда торговцу апельсинами случается содрать с меня лишний куруш — он милейший человек на свете. Зовут его Соломон. А когда я у него ничего не покупаю, считая, что он дорого просит, Соломон не сердится, не ворчит, не провожает меня презрительным взглядом. Даже если я торгуюсь и назначаю небывало низкую цену, он все равно терпит, считая, что это дело хозяйское.

Наступает вечер. О том, что он наступил, я узнаю, как только опускаются шторы в кондитерской у нашей мадам и внутри загорается ласковый желтый свет. Мадам раньше других включает электричество. Потом Соломон зажигает свечку и ставит ее на ящик с апельсинами. Затем уже лавочник, торгующий рыбой, зеленью и специями, втыкает штепсель, и при свете трехсотсвечовой лампы разрезанный лиловый испанский лук на витрине переливается всеми оттенками губной помады и лака для ногтей, а соленая макрель поблескивает, словно бедро смуглой гречанки.

Когда я выхожу из кабака, улица жмется ко мне назойливо, будто оставленная любовница. Бедная моя улица!..

На улице номер один расположены два питейных заведения, где играет восточная музыка. Около них всегда дежурят такси. Над машинами покачиваются блестящие металлические стержни; во время дождя они сверкают, подобно молниям. Хотя теперь я знаю, что это радиоантенны, но мне они по-прежнему кажутся громоотводами. Мне нравится, что у таких больших животных, как автомобиль, такой тоненький хвостик, который вечно дрожит угрожающе и истерично.

Я стою против лавки, в которой кормят супом из требухи, и мокну под дождем, надвинув шляпу на самые уши. Стою и похотливым взглядом провожаю прохожих, словно бы я приехал из далекой страны, где нет женщин, и высматриваю себе подругу, которая согласится провести со мной ночь и облегчить мое горе.

Минут через десять появляется седовласый, усатый толстяк. Он намного старше меня. Завидев его, шоферы такси дружно здороваются с ним:

— Добрый день, Бей-баба!

— Здравствуйте, здравствуйте, дети мои,— отвечает тот и принимается читать им стихи Физули.

После его ухода шоферы долго обсуждают толстяка:

— Ученый человек. Вот только нрав у него дурной. До девочек больно падок. Глупая голова, мало ему молоденьких, он еще самых порочных выбирает...

Толстяк тем временем направляется в казино, что на противоположной стороне улицы. Вскоре туда захожу и я. Толстяк садится всегда против оркестра. Одет он чисто, его руки, густые волосы и усы с проседью тоже всегда в порядке. На вид ему больше пятидесяти не дашь.

На маленькой эстраде сидят женщины — сколько их? Одна, две, три, четыре, пять — пяток красоток. Бей-баба во все глаза глядит на самую молоденькую. Для этой девицы он заказывает коктейль — гранатовый шербет, в который капнули две-три капли спирта. Им приносят по бокалу, потом по второму. Бей-баба подзывает миловидную, с ласковыми глазами толстушку, прислуживающую здесь, и долго шепчет

ей что-то на ухо. После этого он усаживается поудобнее и, навалившись животом на стол, преспокойно засыпает. И будет спать до тех пор, пока слепой скрипач в темных очках, сопровождающий хор хриплоголосых певиц завываниями своей скрипки, не приступит к исполнению сольного номера. Тогда толстяк откроет глаза и выразит свое одобрение возгласами: «Аллах, аллах».

Гарсон Бекир про него, между прочим, так рассказывает: «Если Бей-баба и уведет с собой девицу, то лишь для того, чтобы положить голову ей на грудь, всплакнуть и вздремнуть, спеть песню или стихи прочесть. Ни на что другое он не способен! Даже повеселиться как следует не может...»

Отдав должное скрипачу, Бей-баба опять заснет и не проснется, даже если в этот вечер в заведение заскочит какой-нибудь известный забулдыга из соседнего или другого квартала и устроит шум на всю залу, или вспыхнет вдруг драка, и хозяин будет вышибать на улицу не в меру разошедшихся гуляк, и из окон будут сыпаться стекла. Даже появление в оркестре молодого толстобрюхого зурнаджи, извлекающего из своей зурны совершенно ужасающие звуки, не в состоянии разбудить спящего Бей-баба. Этот зурнаджи — здоровенный толстый парень с лоснящимися жирными щеками и мясистым загривком, сальными волосами и усищами. Он приходит в казино поздно и не каждый день, вваливается в дверь в облаках пара, принося с собой запах дождя или снега. Застегивая пуговицы на брюках, он влезает на эстраду и плюхается на свободный стул, где только что сидел старый развалина-певец, или же на другой стул, который спешат освободить для него из вежливости, а может быть, даже из чувства доброго товарищества. Выступление зурнаджи всегда последнее. Является он только к одиннадцати, переваливаясь на толстых коротких ногах. Снимает пальто с засаленным бархатным воротником, кладет его аккуратно в угол и по-военному приветствует слепого скрипача. Барабанщик наклоняется к скрипачу и шепотом передает, что зурнаджи поздоровался с ним. В глубине оркестра вдруг показывается гладко выбритое, красное от квасцов лицо кануджи [1] — его никогда не бывает видно за спинами певцов,— оно сморщено в радостной, приветственной улыбке.

Вот наконец зурнаджи располагается на стуле и... неужто на брюках у него нет пуговиц?! Иль они обрываются, не выдерживая тяжести живота?.. Из расстегнутых штанов торчит бахрома зеленого кашне. В зале раздаются смешки и шиканье. Хозяин делает отчаянные знаки головой и глазами. Смущенный, зурнаджи встает, поворачивается спиной к публике, приводит себя в порядок и снова садится. Он в задумчивости смотрит в одну точку. Потом, очнувшись, достает из кармана портсигар... Думаете, будет сворачивать папироску? Ничего подобного — из портсигара он вынет мундштук, потом будет менять в нем камышовую трубочку, подбирая самую лучшую, только для этого вечера.

В эту минуту я встаю и ухожу из казино.

Вот уже семь лет я не бываю нигде, кроме как на этой улице. Я боюсь Стамбула. Мне все чудится, что меня изобьют, линчуют, ограбят и еще бог весть что со мною сделают. Стоит мне попасть в незнакомое место, и я уж сам не свой: чувствую себя одиноким, лишним, избегаю всех. Кто они, эти люди, толпящиеся на улицах? Огромный город полон чужих, посторонних людей. Так для чего же они строят города, в которых должны жить скопом, если не в силах любить друг друга? Мне это непонятно. Может, для того, чтобы презирать друг друга, хватать за глотки, обманывать? Как же они могут жить в городе,

[1] Кануджи — музыкант, играющий на кануне, щипковом инструменте, похожем на цитру или гусли.

до такой степени разъединенные, чужие, не знающие и не признающие друг друга?

Квартал — всего лишь квартал, не более того. Лавка моя, конечно, может сгореть, и я останусь без куска хлеба. Но мне почему-то кажется, что торговец требухой всегда накормит меня супом, а Соломон подаст мне пару апельсинов, как раздает их голодным еврейским мальчишкам. И даже мадам с порога своей кондитерской — вовнутрь она меня в пищенском одеянии, возможно, и не пустит — поднесет мне рюмочку капуцинского.

Все это только предположение, однако я люблю свой квартал и верю его обитателям.

Мне совсем не хочется встречаться со своими старыми знакомыми. Тем не менее такие встречи иногда случаются даже в нашем квартале.

— Ах, вот ты где! — удивляются знакомые.

Я гляжу на них исподлобья, словно хочу сказать: «Что поделаешь?»

— И чего тебя сюда занесло? — недоумевают они. И добавляют: — Слушай, а ты так и не кончил бродяжничать?

Я не только бродяжничать кончил, я и с самим собой покончил — но я молчу, не жалуюсь.

Кое-кто еще говорит и так:

— Знаем мы тебя, юбочника, опять за кем-нибудь тут волочишься?

До того ли мне, когда я самого себя забыл... А все-таки та смуглая девица, подружка столяра, у которой бельмо на глазу и ямочки на руках, мне положительно нравится. Как знать, может, кроме толстых ног, у нее еще пропасть всяких прелестей?..

А вчера я решился наконец выйти за пределы квартала, миновав Ункапаны, дошел до Сарачхане. Стамбул изменился за эти годы,— меня это просто удивило. И многое даже понравилось: чистые тротуары, широкие улицы... А до чего красив акведук! Ну, прямо Триумфальная арка! И рядом — прелестное белое здание медресе Газанфераги. Я видел всюду парки, газоны, деревья. Я видел людей. Но в страхе обходил их. Я дошел до самого Кызташа. Потом от Фатиха спустился вниз и вышел к Сарачхане. Смотрю, на верху одного строения копошатся люди, крышу ломают. Помнится, здесь баня была? Точно, гляжу, это баню рушат. Только я про баню подумал, как на меня вдруг такая чесотка напала,— подавай мне баню, и все тут!..

Раз уж срамиться, так и быть, признаюсь: за все эти семь лет я ни разу в бане не был и даже не вспомнил о ней. А теперь обчесался весь, просто терпеть невозможно! Будто едят меня насекомые!.. Кинулся я в баню и уж мылся, мылся. А сколько же с меня грязи сошло!.. Сразу полегчало, будто с меня груз сняли. Господи, сколько на человеке дряни всякой может скопиться?.. Бр-р!..

Вышел я из бани, сел в трамвай и думаю, сейчас заеду домой, а потом вечером отправлюсь в сторону Тешвикие. Домой пришел, прилег на часок отдохнуть и проснулся только на следующий день, в два часа пополудни. Надо же: целые сутки проспал. Проснулся и тотчас же к Байраму побежал, поесть супа из требухи.

— Машаллах, вы сегодня так хорошо выглядите, Мансур-бей! — удивился лавочник.

Не мог же я ему в самом деле сказать: это все благодаря бане. Отведав супу — класть чеснок в него не разрешил,— я отправился на прогулку и к вечеру добрался до Мачки. А там — свой мир, своя жизнь...

Вернулся домой и решил: еще семь лет не буду из квартала вылезать. Не тут-то было.

Два дня новой жизни закружили мне голову, и я словно ошалел. Знаете, что мне вдруг в голову стукнуло? Продать лавку и дом и взять себе любовницу!.. Помните, я рассказывал о казино, где восточная музыка играет. В нем на посылках служит девушка — узколицая еще такая,— так вот взять бы ее в любовницы. А через год — распроститься с жизнью!

В один прекрасный день сесть на пароходик, что курсирует по Босфору, и где-нибудь между Арнавуткёйем и Бебеком залезть на скамейку, оглядеться и, если никто не смотрит, броситься в море.

Колодец

Все настойчивее приходит мне на память наш лицей и наш городок с белыми минаретами у самого подножия горы. Воспоминания эти не только не тускнеют со временем, но становятся еще ярче и живее. Мы учились в лицее, переходя из класса в класс, пока не стали выпускниками. В один прекрасный день мы оставили его другим ученикам, ушли, даже не оглянувшись на дворик, в котором меж деревьев высились античные статуи с отбитыми носами и руками,— здесь, перед лицеем, по вечерам гуляли преподаватели и ученики старших классов. Мы ушли, зная, что никогда больше не вернемся сюда лицеистами... Как это было ужасно. А мы радовались! «Не беда, если что-то прекрасное остается позади,— думали мы,— так будет всегда, ведь возврата к прошлому нет, а счастливое мгновение не повторяется».

Перед нами открывалась жизнь. Мы верили, что каждый новый день не будет похож на предыдущий и каждую ночь нам будут сниться новые сны. Но в действительности все было иначе. Время текло медленной рекой, увлекая за собой и нас, пока не впадало в тихое безбрежное озеро. Там, предоставленные самим себе, мы уже никуда не двигались, барахтаясь на одном месте. Впрочем, все это, возможно, мне только представлялось...

Многие из нас были женаты. И мы — четверо друзей, неразлучных со школьной скамьи,— мы тоже женились на четырех девушках. Мы жили в одном квартале. По утрам шагали на работу по одним и тем же улицам и вечером возвращались домой, чтобы еще крепче, еще нежнее любить своих жен. Напротив наших домов находилось кладбище. Прошло столько лет, а все те же мальчишки, те же босоногие сорванцы, белобрысые или черноголовые, ни капельки за это время не повзрослевшие, носились по кладбищу, лазали по деревьям, играли в прятки среди надгробий, как в годы нашего детства... И невольно начинало мерещиться, что время остановилось.

В те дни, когда по дороге домой, возвращаясь из торговой конторы к семейному очагу, я встречал товарища, мы вспоминали начальную школу при квартальной мечети, наш лицей, в саду которого стояли безносые бюсты римских проконсулов и декурионов, Стамбул, и университет, и двух девушек из учительского института. Мы перебирали год за годом и сетовали на быстро бегущее время.

— А помнишь! — восклицал мой товарищ.— Помнишь школу в мечети и черешневый сад? И нашего учителя Шекер-ходжу? Помнишь, как однажды во время урока проказник Шюкрю прокрался незаметно на верхушку минарета и начал там громыхать бидонами? Вот шуму-то было! Мы все повыскакивали на улицу вместе с учителем...

— Ну как же! Разве такое забудешь?

— Помнишь, Шекер-ходжа стоит точно вкопанный перед воротами, и мы — за его спиной. Он бормочет себе под нос молитвы, а из ворот вдруг появляется Шюкрю, и в руках у него бидоны...

— Ох, и было дел!.. А ведь хороший человек наш учитель, не стал Шюкрю наказывать, только погладил по голове и ласково сказал: «Шалун же ты. Не надо больше так делать,— видишь, как всех нас перепугал?..»

Мы вспомнили слова Шекер-ходжи и прослезились.

И чего это вдруг на нас напала такая чувствительность? Будто тогда все было так же распрекрасно, как и теперь? Будто не было такого же однообразия? Но ведь нам приходилось ежечасно, каждодневно лицезреть одного и того же учителя и переступать порог той же школы, пять раз в день слышать один и тот же голос муэдзина, призывающий к молитве с минарета мечети.

За нашим домом, помню, находилась тюрбе — усыпальница святых угодников. Внутри ее в сиянии лампад стояли громадные зеленые гробы, в которых покоились мертвые великаны в огромных кавуках[1]. А в одной келье возлежало праведное семейство — муж и жена. Каждый вечер в усыпальницу спускался старец в белой чалме и зажигал лампады. Когда зимой на наши узенькие улочки, лепившиеся одна к другой, нисходило сумеречное сияние, казалось, только из глубины усыпальницы на окружающий мир веяло теплым дыханием загробного царства и в воздухе разливался безмятежный покой смерти. На улицах властвовала мертвая тишина. Затем неожиданно раздавались человеческие голоса, шарканье ног, громкий кашель,— после вечернего намаза люди возвращались домой.

Мы сидели с Давудом за уроками. Но часто отвлекались, прислушивались к тому, что творится на улице и дома... Под ногами, обутыми в галоши, скрипит снег. В соседней комнате девушка в белом покрывале, с подведенными сурьмой бровями смачно жует жвачку. Ведь у меня есть старшая сестра, а у Давуда — брат, уже взрослый молодой человек... Сколько раз мы с Давудом тушили свет и, прижавшись друг к другу, затаив дыхание, смотрели, как его старший брат стоит часами под сливовым деревом около нашего дома, а с неба хлопьями валит снег, заносит беднягу. Мы глядели на него, ничего толком не понимая, но вместе с тем уже о многом смутно догадываясь... Давуд! Чьим же он был сыном? Стоит мне вспомнить о нем, и в груди точно обрывается что-то, голова идет кругом, к горлу подступает комок — слова не вымолвишь. Где этот Давуд теперь? Что с ним? Постой, а в каком мы были классе, когда он бросил школу?.. И вот еще: правду ли сказал тогда Давуд, что его старший брат целовался с моей сестрой?.. Никак не мог я поверить, чтобы этот верзила с большущим ртом и лошадиными зубами мог слюнявить невинную белизну щек моей красавицы сестры. А после? Что стало после с моей сестрой, которая пленяла всех белым личиком, черными сросшимися бровями и полными, чувственными губами? О господи, неужели эта солидная матрона, полногрудая, пышнотелая супруга господина городского судьи, в чей дом я иногда заглядываю, когда прохожу мимо,— неужели это и есть моя сестричка, некогда такая стройная и тоненькая?..

Но вот началась война. Наступила трудная пора... Однажды утром мама намазала мне хлеб тоненьким слоем сливочного масла. А я всю жизнь ел бутерброды с толстым слоем масла, и, однако, они никогда не казались мне такими вкусными, как в то утро... А потом пришло время, когда между мною и простым людом, заполнявшим рынки и ба-

[1] Кавук — старинный высокий головной убор.

зары, жалкие лавчонки и грязные харчевни, казармы и мастерские, словно бы разверзлась пропасть... Я играл в роскошных кафе на бильярде с довольными, сытыми щеголями. Я обедал в ресторанах и платил кучу денег, которых хватило бы семье из пяти человек на целую неделю. Я сидел в театральных ложах рядом с благоухающими, сверкающими драгоценностями дамами, которых сопровождали солидные, чисто выбритые господа. Все вокруг искрилось, блистало и сияло. И все это было, однако, мне чуждо. Меня тянуло в тихие, уединенные уголки, к моим любимым друзьям, черномазым ребятам с улицы. А подружка моя, хрупкая, нежная девушка, с которой я познакомился в театре на галерке, была обыкновенной работницей из мастерской, где ткали тонкий батист. Как я любил ее! На руках носил. Зимними вечерами блуждая с ней по безлюдным улицам, я кутал ее в свое пальто и чувствовал себя впервые счастливым. Небывалая радость разливалась огнем по моим жилам. Для меня не было большего удовольствия, чем гулять там, где справляли праздники жители нашего города, где они отдыхали в воскресные дни. Я отправлялся в горы, лазил по скалам, бродил по холмам вместе с весенним ветром, напоенным ароматом диких трав и цветов. Я водил дружбу с пастушатами и взрослыми пастухами. В пропахшем навозом и козьим духом хлеву они рассказывали мне о своей жизни, и меня печалили их беды и радовали их удачи. Кофейни, харчевни, сады и поля,— словом, все, что было общим, доступным каждому и всякому, все это было и моим. Я наизусть знал все пути, которые вели в Инкая, и на дорогу, не ведавшую никогда тени, ложилась только моя тень.

Вместе с деревенскими парнями я висел на решетке муниципального сада, слушая, как играет оркестр. Вместе с другими любителями бесплатных развлечений я смотрел летом кино под открытым небом. В квартальных кофейнях я играл в карты с почтальонами, получающими мизерное жалованье в двадцать лир, с рыбаками, с отставными чиновниками, доживающими свой век без друзей, с немощными, молчаливыми хозяевами этих кофеен. И весь мир тогда принадлежал только мне...

А потом опять настало смутное время, деятели одной партии вешали своих противников, состоявших в другой партии. Мне одинаково было жаль и тех и других. Я умирал вместе с расстрелянными и повешенными...

Так кто же я был, чем я был, кого любил я?

В каждом доме, где горит очаг, а на столе дымится похлебка, я встречал ужас человеческого горя, видел людской страх перед бедами и неведомыми напастями... А после... после, помню, мною овладела безумная жажда наслаждения: все, что ни увижу, я жаждал схватить и отнять; на что ни взгляну, я хотел сжать в объятиях, хотел ласкать и целовать, задыхаясь от страсти; и если кого я целовал, то от ревности, не желал, чтобы целовали другие. А потом я запил. Я пил, не переставая, я пил, и все казалось мне прекрасным! Я готов был всех обнять, согреть всех жаром своей любви...

Неужто это было лишь проявлением животного, низменного чувства? Или же за этим была сокрыта истинная любовь к человечеству? Чего же недоставало мне в этом мире, созданном для человека? Я хотел, чтобы человек был прежде всего человеком. Чтобы он стал самым красивым, самым счастливым существом на свете! Но почему же тогда на улицах полным-полно голых детей, голодных людей, безработных, забитых, замордованных крестьян и стариков, которые живут только молитвами да любовью к внукам?.. На все эти вопросы я так и не получил ответа!

Однажды, вернувшись домой, я застал свою жену в слезах.

— Жена,— сказал я ей,— почему не горит очаг в нашем доме и не дымится похлебка на столе? Что случилось? Ты захворала? У тебя болит голова? Отчего ты плачешь?

— Господин мой,— ответила она мне.— Я живу твоею милостью и не жалуюсь. Спасибо тебе, я не голодна, не разута и своею судьбой довольна. Правда, у меня нет мехового манто и я не могу отправиться на бал. Даже в кино не могу сходить хоть раз в неделю. Но ведь это же сущие пустяки!

— В чем же тогда дело? — спросил я опять.— Отчего ты так печальна?

— Я так соскучилась по отцу с матерью,— сказала она.

Вот уже год как моя жена уехала в Стамбул, чтобы повидаться со своими родителями. Уехала и не вернулась. Ее отец прислал мне письмо, всего несколько строк:

«Уважаемый зять!

Любимая дочь моя, которая вышла за тебя замуж без моего на то разрешения, вернулась под отчий кров. Она поведала о всех страданиях, перенесенных ею за это время, и невольно на память мне пришла поговорка: «Сам в дыру пролезть не может, а еще к хвосту себе тыкву привязал».

Так вот, зять мой, супругу твою я оставлю у себя. Коль пожелаешь развестись — мой адвокат к твоим услугам, он немедленно приедет для переговоров. А коли ты не хочешь, то я приеду сам и поговорю с тобой.

Остаюсь всегда ваш...»

Кажется, не существует на свете такого, чего бы я не совершил, только чтобы не видеться с моим тестем!..

Но все теперь в этом мире перевернулось. Не осталось опьяняющих воспоминаний ни о нашем лицее, ни о старых друзьях, ни о школе в мечети Киразлы...

Только ее я не забыл — высокую, тоненькую девушку из Стамбула. Глядя из окна пустой комнаты на землю, засыпаемую снегом, я вспоминаю только о ней. Теперь я влачу жалкое эгоистическое существование, о котором я никогда никому не расскажу. Сидя в одиночестве около чугунки, я изредка подбрасываю в огонь одну-две чурки и с жадностью прислушиваюсь, как на дно высохшего колодца падают редкие капли... Жалкие капли последних воспоминаний на дне опустошенной памяти. Дай бог, чтобы их хватило до конца моих дней.

Перевод с турецкого М. МАЛЫШЕВА

Литературное наследие

ШАРЛЬ БОДЛЕР

(К стопятидесятилетию со дня рождения)

Нашим читателям Бодлер известен прежде всего как поэт. Только за последние годы вышли в свет два издания его стихов, из которых одно почти академически полное («Цветы зла», издательство «Наука»). А между тем Бодлер был не только великим поэтом. Он занял в истории французской литературы — скажем точнее: в искусствознании XIX века — весьма заметное положение и как художественный критик, и вообще как мыслитель, уделивший в своем творчестве немалое место вопросам искусства и эстетики. Начиная с середины 40-х годов, когда Бодлер выступил со своими первыми эссе, посвященными живописи, им написано немало статей об искусстве, объединенных позднее в две книги: «Эстетические редкости» и «Романтическое искусство».

Даже в стихах Бодлер решал порою общие вопросы искусства и отношения художника к миру. Разумеется, свое отношение к миру выражает всякий художник в любом своем произведении, но далеко не каждый ставит этот вопрос именно как эстетическую проблему. Философскому осмыслению темы «Художник и общество», «Художник и окружающий мир» посвящены «Напутствие», «Маяки», «Альбатрос», «Лебедь» и многие другие стихотворения Бодлера. Ставший в русских переводах библиографической редкостью цикл стихотворений в прозе, озаглавленный «Парижский сплин», также включает в себя ряд миниатюр, выражающих, подчас в иносказательной форме, те же чувства и мысли, волновавшие поэта на протяжении всей его жизни.

Если требовать от философско-эстетического творчества стройной системы, выражающейся в теоретических понятиях, то эстетикой в таком смысле Бодлер, конечно, не занимался. Он был для этого слишком поэтом. Но поразительная отзывчивость на всякое художественное явление сделала его герольдом всего нового и жизнеспособного в искусстве, каким он и оставался до самой смерти. Он сумел первым оценить историческое значение искусства Давида и Энгра, увидеть в них «две могучие ветви единого древа», первый указал на то, что искусство романтиков не только ниспровергало классицизм, но и продолжало его, что Жерико и Делакруа были учениками и наследниками Давида, что Коро передал эстафету великой реалистической традиции тем художникам, которые были встречены всеобщим свистом и шиканьем, но тем не менее под условным названием импрессионистов заняли прочное место в искусстве. Правда, он не дожил даже до их первой выставки, но разве не был предимпрессионистом замечательный художник Константин Гис, которому Бодлер посвятил вдохновенные страницы, назвав его «поэтом современной жизни». Многие художники, значение которых поняло только потомство, как, например, Эдгар По, Коро, Курбе, Эдуард Мане, Домье, Уистлер, Рихард Вагнер, услышали во Франции едва ли не первые добрые слова именно от Бодлера.

Далеко не всегда Бодлер был последователен. Каприз минуты, а порой и любовь к парадоксам приводили иногда к разрыву между его эстетическими декларациями и творческой практикой. В одном из своих знаменитых сонетов, посвященном красоте, жрецом которой он считал себя всю жизнь, Бодлер утверждал, что Красота заключается в неподвижности форм и линий. Но не он ли восхищался бурным драматизмом Делакруа, не он ли оценил в Гисе его способность запечатлевать мгновенное, движущееся, фиксировать изменчивость и многообразие жизни? И в стихотворении «Парижский сон» как бы сам отказался от идеала неподвижной красоты, показав пропасть, разделяющую сны и действительность.

В другом своем программном стихотворении «Гимн Красоте» Бодлер декларирует отказ от нравственного критерия в искусстве, провозглашая Красоту самодовлеющим мерилом, надмирным божеством, которому безразличны высокое и низкое, подвиг и преступление, добродетель и порок:

Ты ужас делаешь невинною игрушкой,
По трупам шествуешь, минуя кровь и грязь.
Убийство и Разврат блестящей погремушкой
На грудь надменную ты вешаешь, смеясь.

Но вместе с тем не многие критики во Франции с такой настойчивостью и силой подчеркивали именно нравственное значение искусства, как это порою делал Бодлер. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть хотя бы помещенный ниже отрывок из его статьи о Гюго.

Глубокое разочарование в результатах революции 1848 года, ненависть к буржуазному образу жизни и наряду с этим крайний индивидуализм, не позволявший поэту разглядеть то новое, что крылось в организованном рабочем движении, привели его к безвыходному пессимизму. А желание противопоставить себя этому гнусному миру ханжей, чиновников и торгашей, быть «не таким, как все», выражалось иногда в тенденции возводить в объект поэтического созерцания предметы антиэстетические («Падаль», «Пляска смерти»). Бросая вызов буржуазной морали, издеваясь над лицемерием мещанских добродетелей, Бодлер и в стихах, и в своем поведении часто бросал вызов общественным вкусам. Однако неверно было бы не замечать и поиски того, что сам поэт называл «высокой нравственной атмосферой», что нередко стимулировало его собственное творчество и служило одним из критериев в его оценке чужих произведений.

Читатель найдет в нашей публикации фрагменты критических работ Бодлера, посвященных творчеству Константина Гиса, Рихарда Вагнера и Виктора Гюго, никогда не переводившиеся на русский язык. Две миниатюры из цикла стихотворений в прозе, относящиеся к общим проблемам искусства, и стихи Бодлера «Парижский сон», «Музыка», «Воспарение» даны в новых переводах.

В. ЛЕВИК

Воспарение

Превыше туч, над всем земным ненастьем,
Превыше вод, лесов, долин и гор,
Превыше звезд, в космический простор,
С мужским невыразимым сладострастьем

Лети, мой дух, все выше, все вперед
И, как пловец, от счастья замирая,
Стремится вдаль, где ни конца, ни края,
Вослед кометам свой направь полет —

Туда, где свет, где воздуха избыток,
Где нет миазмов гиблой суеты,
Но где в огне текучей пустоты
Твой чистый, твой божественный напиток.

Среди забот и скуки бытия,
Чей гнет мы терпим только от бессилья,
Блажен, кого невидимые крылья
Уносят в лучезарные края,

Чья может мысль туда, в простор небесный,
Как жаворонок, взмыть в единый миг,
Кто видит сверху жизнь и кто постиг
Немой язык Природы бессловесной.

Музыка[1]

Как море, музыка пленяет и пьянит,
И к свету бледного светила
Сквозь тучи парус мой в распахнутый зенит
Стремит мятежных звуков сила.

Расширив легкие, наполнил ветер грудь,
И душу ветром охватило.
Вперед по гребням волн! — и вот мой вольный путь
Ночная бездна поглотила.

Все чувства гибнущей ладьи я испытал,
Меня баюкал бриз попутный,
Укачивала зыбь, остервенелый шквал

Трепал. А штиль над глубью мутной
Был зеркалом души, в котором лишь одно
Отчаянье отражено.

Парижский сон

Константину Гису

1

Никем не виданный, пустынный,
Неясным ужасом пьяня,
Мне смутной предстает картиной
Пейзаж, волнующий меня.

В калейдоскоп ночных видений,
Рожденных тем далеким сном,
Не вторглась пестрота растений
Всеоживляющим пятном.

Но, горд художническим правом,
Лишь воду, мрамор и металл
В однообразье величавом
Я своевольно сочетал.

Везде бассейны, водометы,
Дворцы — под самый небосклон.
В мерцанье темной позолоты
Аркад и лестниц Вавилон.

Иль кристаллическим порталом,
Слепящим изумленный взгляд,
Вдоль стен, сверкающих металлом,
Повисший тяжко водопад.

---

[1] Согласно предположению одного из крупнейших французских исследователей творчества Бодлера, стихотворение навеяно Пятой симфонией Бетховена; оно первоначально было озаглавлено «Бетховен».

Взамен деревьев — колоннады,
Взамен купальщиц у воды —
Окаменелые наяды
И неподвижные пруды.

И сотней платов, расстеленных
До рубежей, где ночь и мгла,
В оправах розово-зеленых
Озер лазурных зеркала.

Вода без ряби или всплеска,
Зажатый в камни окоем,
Стекло, ослепшее от блеска
Всего, что отразилось в нем.

И, безучастный и безбурный,
Тот Ганг заоблачных высот,
Что благодать из влажной урны
Во тьму алмазной бездны льет.

Я, зодчим мира став нежданно,
Свой утверждая произвол,
Над буйной синью океана
Туннель сверкающий возвел.

Все было радугой и светом,
Весь мир в кристальный блеск одет,
И лучезарным семицветом
Искрился прежний черный цвет.

Но ни звезды в пустом эфире,
Ни края солнца даже днем,
И вещи в этом странном мире
Светились собственным огнем.

Затихла движущая сила,
Беззвучный, был он только зрим,
И страшным новшеством царило
Молчанье Вечности над ним.

2

Проснувшись, увидал я снова,
Сквозь блеск в очах, мое жилье,
И вновь отчаянья былого
В душе почуял острие.

А полдень погребальным звоном
Входил в сознание мое,
Накрыв угрюмым небосклоном
Глухое, злое бытие.

Перевод с французского ВИЛЬГЕЛЬМА ЛЕВИКА

Из цикла стихотворений в прозе «Парижский сплин»

Confiteor[1] художника

Как пронзительны осенние вечера! Пронзительны до боли, ибо смутность иных сладостных ощущений не снижает их остроты, и ничто так не жалит, как Бесконечность.

Отрадно погрузиться взором в бескрайность неба и моря! Одиночество, тишина, несравненная чистота лазури! Крохотный парус, что трепещет на горизонте и своею утлостью и оторванностью словно отражает мою непоправимую участь, однообразное пение волн — мир мыслит через меня, а может быть, я мыслю через него (ведь в безбрежности мечты «я» растворяется так незаметно!). Он мыслит, повторяю, но лишь музыкально, живописно, без мудрствования, без силлогизмов, без умозаключений.

И однако, все эти мысли, исходят ли они от меня или от мира, постепенно становятся слишком напряженными. Чрезмерность наслаждения порождает сначала недомогание, а затем и муку. Скоро мои чересчур натянутые нервы издают лишь страдальческий скрежет.

И вот уже глубина небес удручает меня, их прозрачность повергает меня в отчаяние. Бесчувственность мира, неизменность зрелища вызывают во мне бунт... Неужто суждено мне вечно страдать или вечно бежать от прекрасного? Природа, жестокосердная обольстительница, вечно торжествующая соперница, оставь меня! Не искушай более мою жажду и мою гордость! Созерцание красоты — поединок, где объятый страхом художник кричит перед близким поражением.

Толпа

Не каждому даровано умение окунуться в толпу: наслаждаться ею — особое искусство. Только тот способен напитаться жизненных сил от рода людского, кого еще в колыбели фея наградила любовью к лицедейству, отвращением к домашнему очагу и неодолимой тягой к странствиям.

Многолюдье, одиночество — слова эти равно весомы и взаимно обратимы для вдохновенного поэта. Кому не дано умения населить образами одиночество, тому не дано и обрести уединение среди кишащей толпы.

Поэт наделен исключительным даром — способностью быть по желанию самим собой или перевоплощаться в другого. Словно неприкаянные души, ищущие тело, он может, когда ему вздумается, переселиться в любого человека. Ему одному все открыто, и если что-либо кажется закрытым для него, значит, ничто его там не влечет.

Одинокий и вдумчивый путник испытывает особую пьянящую радость от такого единения с миром. Тому, кто легко сливается с толпой, доступно лихорадочное наслаждение, которое навеки останется неведомым себялюбцу, замкнутому, точно сундук, и тому, кто огражден от мира духовной ленью, как улитка раковиной. Он вживается в любое ре-

[1] Confiteor (*лат.*) — молитва перед исповедью *(прим. перев.)*

месло, в любую радость и любую горесть, какие волею обстоятельств встретятся на его пути.

То, что люди именуют любовью, узко и ничтожно рядом с этой неслыханной оргией, со священным блудом души, которая беззаветно, со всей своей поэзией и состраданием отдается непредвиденному и неведомому, что пошлет ей случай.

Как не напомнить время от времени баловням судьбы, хотя бы ради того, чтобы на миг пристыдить их в глупом самодовольстве, что существует более высокое счастье, более полное, более утонченное. Первооткрывателям новых земель, духовным пастырям, подвижникам-миссионерам, забравшимся на край света, должно быть знакомо это таинственное опьянение. Всем, кого объединил в лоне этой семьи создавший ее возвышенный дух, не раз довелось посмеяться над глупцами, которые жалеют их за этот беспокойный удел и суровое целомудрие их жизни.

Из статьи «Поэт современной жизни» (1860 г.)

[**Константин Гис**]

Сегодня я хочу побеседовать с читателем об удивительном художнике, наделенном такой отчетливой и сильной оригинальностью, что он не требует поддержки ничьего опыта и даже не ищет одобрения. Ни один из его рисунков не подписан, если, впрочем, не называть подписью несколько букв, которые так легко подделать и которые с таким самодовольством многие другие выводят под самыми небрежными своими набросками. Но все его вещи пронизаны самобытностью его души, и любители живописи, видевшие и оценившие эти работы, без труда узнают их по описанию, к которому я приступаю. К. Г. влюблен в толпу и в инкогнито, и его преувеличенная скромность граничит с чудачеством. Г-н Теккерей, как известно, большой любитель искусства, сам иллюстрирующий свои романы, написал однажды несколько слов о К. Г. в одной из лондонских газет. К. Г. рассердился на это, словно тот посягнул на его целомудрие. А недавно, узнав, что я задумал написать о его творческом облике и таланте, он настойчиво потребовал, чтобы я не упоминал его имени, а работы его рассматривал как анонимные. Я смиренно покоряюсь этому странному желанию. Мы оба, читатель и я, сделаем вид, будто К. Г. не существует. Мы займемся его рисунками и акварелями, к которым сам он относится с вельможным пренебрежением, словно мы ученые и выносим суд о случайно обнаруженных драгоценных исторических документах, чей автор навеки останется неизвестным. Дабы полностью успокоить мою совесть, пусть читатель предположит, что все мои мысли об индивидуальности художника, столь необычно и таинственно раскрывающейся, выведены с большим или меньшим основанием из его работ, как чисто поэтический домысел, догадка и плод моего воображения.

К. Г. уже в летах. Говорят, Жан-Жак начал писать в сорок два года. Быть может, именно в этом возрасте К. Г., осаждаемый образами, теснившимися в его голове, впервые решился оставить на белом листе бумаги след туши и красок. По правде говоря, он рисовал в ту пору, как дикарь, как ребенок, сердясь на неловкость своих пальцев и непокорность орудий. Я видел множество образцов этой неумелой мазни, и признаю, что большинство людей, знающих толк в живописи или считающих себя таковыми, не распознали бы дремлющий дар, скрытый в

этих смутных набросках, что, впрочем, нисколько не повредило бы их репутации. К. Г. самостоятельно превзошел все премудрости ремесла, сумел без посторонних советов овладеть необходимым мастерством и стал сегодня сильным художником на свой особый лад; от первоначальной непосредственности он сохранил лишь то, что добавляет неожиданный привкус к его богатому дарованию. Когда ему попадается на глаза один из опытов его «молодых лет», он рвет или сжигает его в презабавном порыве стыда и негодования.

В течение десяти лет я стремился познакомиться с К. Г., прирожденным путешественником и космополитом. Я знал, что он долгое время работал для одной иллюстрированной английской газеты, печатавшей гравюры по его путевым зарисовкам (Испания, Турция, Крым). За это время мне довелось увидеть множество этих рисунков, выполненных на месте, и я *прочитал* таким образом детальный ежедневный отчет о Крымской кампании, гораздо более убедительный, чем любой другой. Эта газета опубликовала, и по-прежнему без подписи, большое количество композиций того же автора, бывших откликами на новые постановки балетов и опер. Когда наконец я встретился с ним, то в первый же момент убедился, что имею дело не так с художником, как с *человеком большого света*. Я понимаю здесь слово *художник* в очень узком смысле, а *свет* в очень широком. В моем представлении человек большого света — это гражданин мира, понимающий жизнь и таинственные закономерности людских обычаев, тогда как *художник* — это профессионал, человек, привязанный к палитре, как крепостной — к земле. К. Г. не любит, когда его называют художником. Может быть, в каком-то смысле он прав. Он интересуется целым миром и хочет знать, понять, оценить все, что происходит на поверхности нашей планеты. Художник же очень мало и даже совсем никак не участвует в моральной и политической жизни. Живущий близ улицы Бреда понятия не имеет о том, что происходит в Сен-Жерменском предместье. За двумя-тремя исключениями, которые излишне называть, большинство художников, что и говорить, всего лишь очень ловкие в своем деле ремесленники с убогим кругозором провинциалов. Беседа с ними, неизбежно ограниченная крайне узким кругом тем, быстро делается несносной для *человека большого света*, духовного гражданина мира.

Итак, чтобы понять своеобразие К. Г., нужно с самого начала иметь в виду следующее: в присущей ему *любознательности* следует усматривать отправную точку его дарования.

Помните ли вы картину (и поистине это картина!), описанную самым мощным пером нашей эпохи и носящую название «Человек в толпе»?[1] Через стеклянную витрину кафе выздоравливающий с наслаждением разглядывает толпу прохожих, приобщаясь про себя к бесчисленным мыслям, кишащим вокруг него. Вырвавшись недавно из объятий смерти, он с упоением вдыхает ароматы всех ростков и испарений жизни. Он был уже близок к тому, чтобы все забыть, и теперь нетерпеливо, жадно старается вобрать в свою память как можно больше. В конце концов он бросается в толпу вдогонку за незнакомцем, чье промелькнувшее лицо заворожило его. Любопытство стало роковой и непреодолимой страстью!

А теперь представьте себе художника, который всегда находится в психологическом состоянии этого выздоравливающего, и вы получите ключ к характеру К. Г.

Процесс выздоровления можно сравнить с возвратом к детству. Выздоравливающий, как ребенок, способен с необычайной остротой увлекаться всем, и даже вещами, как будто самыми заурядными.

[1] Новелла Эдгара По.

Талант и есть *вновь обретенное детство,* но детство, вооруженное мужественной силой и аналитическим умом, который позволяет ему упорядочить в процессе творчества сумму непроизвольно накопленного материала. Глубокое и радостное любопытство наделяет детей пристальным взглядом и наивным жадным восторгом перед всем, что *ново,* будь то лицо или пейзаж, свет, позолота, краски, переливающиеся ткани, очарование красоты, оттененное изяществом одежды.

Толпа — его стихия, так же как воздух — стихия птицы, а вода — стихия рыбы. Его страсть и призвание в том, чтобы слиться с толпой. Бескорыстно любознательный человек, ненасытный наблюдатель испытывает огромное наслаждение, смешиваясь и сживаясь с людской массой, с ее суетой, движением, летучей изменчивостью и бесконечностью. Жить вне дома и при этом чувствовать себя дома повсюду, видеть мир, быть в самой его гуще и остаться от него скрытым — вот некоторые из радостей независимых, страстных и непредубежденных натур, которые наш язык бессилен исчерпывающе описать. Наблюдатель подобен знатному аристократу, повсюду сохраняющему инкогнито. Поклонник жизни делает весь мир своей семьей, так же как поклонник прекрасного пола объединяет в одну семью всех красавиц, которых он уже нашел, быть может, найдет или никогда не найдет, а любитель живописи живет в зачарованном обществе запечатленной на холстах мечты. Тот, кто движим любовью к жизни мира, проникает в толпу, как в огромное скопление электричества. Он подобен зеркалу, такому же гигантскому, как сама эта толпа, или наделенному сознанием калейдоскопу, любой узор которого отражает многообразие жизни и изменчивую красоту всех ее элементов. Это «я», которое ненасытно жаждет «не-я» и в каждый миг воплощает его в образах более живых, чем сама непостоянная и мимолетная жизнь. Как-то раз, в одной из тех бесед, которые он озаряет своим проникновенным взглядом и выразительным жестом, К. Г. сказал: «Если человек не подавлен тяжким горем, поглощающим все его душевные силы, и при этом *скучает среди большого скопления людей,* он просто дурак и тупица, и я его презираю!»

Перевод с французского Н. СТОЛЯРОВОЙ

Из статьи «Виктор Гюго» (1861г.)

...В те отдаленные времена, когда литераторы, самые различные, образовывали содружество, о котором все, его пережившие, вспоминают с сожалением, не видя более ничего ему подобного, в эти счастливые времена Виктор Гюго был властителем, к которому обращались в ожидании приказа. Ни один трон не был более законным, более естественным, ни один не слышал стольких выражений признательности, не был так прочно утвержден решительной невозможностью мятежа. Когда вспоминаешь, чем была французская поэзия до него и как омолодилась она с его появлением, когда представляешь, какой была бы она ничтожной, если бы он не пришел, сколько таинственных и глубоких чувств, для которых он нашел слова, остались бы невыраженными, какие вызвал он к жизни индивидуальности, какое множество лиц, озаренных его лучами, пребывало бы в темноте,— невозможно не считать его одним из тех провиденциальных и редкостных умов, которые встречают всеобщий восторг в мире литературном, как другие — в мире нравственном или политическом. Движение, начатое Виктором Гюго, продолжается и

в наши дни. Никто не отрицает, что ему была оказана мощная поддержка; но если сегодня и зрелые люди, и молодежь, и светские женщины обладают чувством настоящей поэзии, наделенной глубокими ритмами и живыми красками, если вкусы общества настолько развились, что оно сумело приобщиться к уже забытым радостям,— всем этим мы обязаны Виктору Гюго. Это его могущественная инициатива побудила знающих свое дело, полных энтузиазма архитекторов восстанавливать наши соборы и закреплять наши старые, напечатленные в камне воспоминания. Никто не откажется это признать, за исключением тех, кто не умеет наслаждаться справедливостью.

....Виктор Гюго, в самом существе своем, был человеком наиболее одаренным, наиболее способным выразить средствами поэзии то, что я назвал бы *таинством жизни.* Мир, окружающий нас, в какую бы сторону мы ни повернулись, охватывающий нас как некое таинство, является нам одновременно в разных аспектах, каждый из которых тем ярче отражается в нашем сердце, чем он доступнее уму и чувству: таковы форма, поведение и движение, свет и цвет, звук и гармония. Музыка стихов Виктора Гюго соответствует глубочайшим гармониям природы. Ваятель, он высекает в строфах незабываемые формы вещей; живописец, он их окрашивает в цвета, им одним свойственные. И три впечатления, словно полученные от самой природы, одновременно поступают в мозг читателя. Это тройственное впечатление раскрывает перед нами нравственный смысл миропорядка. Нет художника более всеобъемлющего, более способного приходить в соприкосновение с действенными силами вселенской жизни, более предрасположенного купаться в океане природы. Он не только выражается точно, он и передает с буквальной точностью всякое точно и ясно сказанное слово. Но то, что темно и неясно, он умеет выражать *с необходимой степенью темноты.* В его произведениях на каждом шагу встречается то, что мы назвали бы тур де форсом, если бы не знали, что для него такие ходы органически естественны. Стих Виктора Гюго умеет перевести на язык человеческой души не только те наслаждения, которые она извлекает непосредственно из видимой природы, но также наиболее мимолетные, наиболее сложные, наиболее нравственные ощущения (я выражаюсь точно, нравственные ощущения) из всего комплекса ощущений, получаемых от зримого мира, от неодушевленной или так называемой неодушевленной природы. Не только облик предметов, окружающих человека, растений и минералов, но также их лицо, их взгляд, их печаль, их нежность, их восторженную радость, их всеотталкивающую ненависть, их очарование или ужас. Иными словами, все, что есть в любой твари, в любом предмете человеческого, а значит, и божественного, священного или сатанинского.

...Что же касается любви, семейных радостей, печалей нищеты, национальных торжеств и подъемов, короче говоря, всего, свойственного только человеку, того, что составляет содержание картин исторического и бытового жанра, то можно ли найти что-нибудь богаче и конкретнее лирической поэзии Виктора Гюго? Конечно, следовало бы здесь, если бы позволило место, проанализировать ту нравственную атмосферу, которая трепещет и струится в его стихах и поэмах, в которой так ощутимо выражается личный темперамент поэта. Мне кажется, она обнаруживает со всей очевидностью, что автор одинаково любит и все очень сильное, и все очень слабое, и притягательное воздействие на него этих двух крайностей объясняется одним и тем же: той мощью, той оригинальной силой, которой наделен он сам. Сила опьяняет и чарует. Он тянется к ней, как к чему-то родному. И это влечение — братское! Так, его неодолимо влечет ко всему, что символизирует бесконечность: к морю, небу. Влечет ко всяким древним представителям силы: к библейским и гоме

ровским гигантам, к паладинам и рыцарям; к огромным, внушающим ужас животным. Играя, ласкает он все, что могло бы испугать более слабые, немощные руки. Он погружается в бесконечность, не испытывая головокружения. В противовес, уже из других побуждений, проистекающих, однако, из того же источника, поэт всегда является нежнейшим другом всего, что слабо, одиноко, опечалено; всего, что сиротствует в этом мире. И это влечение — отцовское! Силач, испытывающий братские чувства ко всему, что сильно, видит своих детей во всех, кто нуждается в защите и утешении. Из этой силы, из этой уверенности, которую дает она своему обладателю, проистекает дух справедливости и милосердия. Отсюда в стихах Виктора Гюго это постоянное проявление любви к падшим женщинам, к беднякам, размолотым жерновами нашего общества, к животным, мученикам нашей прожорливости и нашего деспотизма. Немногие замечают прелесть и очарование, которые доброта сообщает силе и которые так часто проявляются в творениях нашего поэта. Улыбка и слеза в глазах колоссов — признаки оригинальности почти божественной. Даже в маленьких стихотворениях, посвященных чувственной любви, в этих строфах, исполненных грусти, такой мелодической и страстной, слышен, как постоянное оркестровое сопровождение, глубокий голос милосердия. В пламенном любовнике скрывается отец и покровитель. Речь идет не о прописной нравственности, которая своим педантическим видом, своим дидактическим тоном может испортить любое прекрасное создание поэзии, но о той нравственности, родственной вдохновению, которая незримо проникает в поэтическую материю, как невесомые флюиды, пронизывающие весь механизм вселенной. Нравственные заповеди входят в это искусство не как лозунги, не как заголовки статей. Они смешиваются с ним и растворяются в нем, как это происходит в самой жизни. Поэт невольно становится моралистом в силу изобилия и полноты своей природы.

Перевод с французского ВИЛЬГЕЛЬМА ЛЕВИКА

Из статьи «Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже» (1861 г.)

Мне не раз доводилось слышать, что музыка не способна выразить что-либо четко определенное, как это доступно слову или краскам. Такое утверждение верно до известной степени, но все же не вполне. Она изобразительна на свой особый лад и обладает своим особым языком, присущими ей средствами. Как живопись и даже литература — самое позитивное из искусств,— музыка всегда оставляет свободное место для фантазии.

Я полагаю, что именно эти соображения и побудили Вагнера видеть в театре, объединяющем в себе, сопрягающем многие виды искусства, высшую, наиболее синтетическую и совершенную его форму. И если мы отвлечемся на миг от того вклада, который вносят в оперу пластические искусства, живопись декораций, вымышленные образы, воплощенные живыми актерами, и даже само пение, мы все равно вынуждены будем согласиться, что чем красноречивее музыка, чем непосредственнее и ярче создаваемое ею впечатление, тем с большей вероятностью чуткий слушатель проникнется именно теми идеями, которые вдохновляли ее автора. В качестве примера я назову знамени-

тую увертюру «Лоэнгрина», которой Берлиоз посвятил восторженную статью, где рассмотрел ее с собственно музыкальной стороны, я же займусь общим ее смыслом, впечатлениями и мыслями, которые она вызывает.

Я позволю себе рассказать, передать словами то, что навеяла моему воображению эта пьеса, когда я внимал ей в первый раз, закрыв глаза и чувствуя себя словно унесенным ввысь. Я дерзнул поделиться здесь с читателем своими *видениями* лишь потому, что сопоставление их с изложенными выше *видениями* [Листа и самого Вагнера.— *Л. Л.*] кажется мне поучительным. Читатель помнит цель моего рассуждения: показать, что подлинно высокая музыка вызывает сходные образы у самых несходных слушателей. Впрочем, такое утверждение было бы правомерным и *априорно,* без предварительного анализа и сравнений, ибо куда удивительнее было бы обратное положение, если бы звук *не* внушал представлений о цвете, краски *не* рождали бы мелодического образа, и звук и цвет в свою очередь были бы неспособны передавать идею; ведь все на свете выражает себя с помощью взаимных аналогий с тех самых пор, как Творец создал мир в его сложном и неделимом единстве.

Природа — некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов, мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстоянье,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

Итак, продолжим. Мне вспоминается, что с первых же тактов увертюры меня охватило одно из тех предчувствий счастья, которые приносят подчас мечта или сновиденье наделенному воображением человеку. Я словно сбросил *оковы земного притяжения,* из глубин моей памяти возникло необычайное чувство сладостной неги, разлитой лишь в высотах рая (замечу попутно, что в тот момент программа увертюры была мне неизвестна). Я непроизвольно представил себе упоение человека, который отдается во власть вдохновенной мечты один на один с *безмерным пространством, под ясным, ровно рассеянным светом;* вокруг ничего, кроме безмерности. Вскоре у меня появилось ощущение более яркого света, и мощь его ширилась так стремительно, что слова бессильны выразить эту *все нарастающую ослепительную белизну.* И мне до конца открылась душа, обитающая в лучезарных сферах вдали от мира реальности, и ее экстазы, где *страсть и озарение* слились воедино.

Читатель без труда увидит различия в трех образах, навеянных этой музыкой. Вагнер говорил об «ангелах, несущих священный сосуд», Лист узрел в ней «творение дивной красоты, отраженное в зыбкой дымке миража». Мое воображение нарисовало менее материальный образ, более смутный и абстрактный. Однако гораздо важнее отметить черты сходства. Даже малочисленные, они все равно убедительно подтверждали бы мою мысль; но, к счастью, они обильны и исчерпывающе доказательны. Во всех трех мы находим ощущение *духовного и физического блаженства; отъединенности; чего-то бесконечно огромного и прекрасного;* ощущение *напряженного света, завораживающего глаза и душу до самозабвения;* и, наконец, ощущение *пространства, уходящего вдаль до последних пределов постижимого.*

Среди создателей музыки Вагнер не знает себе равных в умении живописать пространство и глубину, материальное и духовное. Многие

из числа самых просвещенных умов с неизбежностью пришли к такому заключению. Он обладает искусством воплощать в музыке тончайшие оттенки чрезмерного, бесконечного, дерзновенного, таящие в себе духовное и земное начала человеческой души.

Мы можем мысленно отвлечься от того общего, что дает искусству высокая профессиональная основа, которую ни один крупный художник не может обойти в своем творчестве; здесь мы хотим найти и объяснить, в чем состоят особые свойства, отличающие его от других. Художник, воистину достойный этого великого звания, должен обладать чем-то неподдельно собственным, благодаря чему он является собой, и никем больше. Если уподобить художников в их многообразии доступным нам вкусовым ощущениям, то станет ясно, что весь запас наших слов и сравнений недостаточно обширен для того, чтобы хоть приблизительно определить всех художников, известных нам и еще неведомых. Выше мы говорили, что в Рихарде Вагнере сосуществуют два человека — человек строго рациональный и человек страсти. Здесь я коснусь только второго, человека страсти, человека чувства. Даже в самом незначительном из своих произведений Вагнер с необычайным напором выражает свою личность, и выявить главное свойство его таланта не составляет большого труда. При первом же знакомстве с ним одна мысль особенно меня поразила: в самую страстную и оргиастическую часть увертюры «Тангейзера» композитор вложил такую же мощь, такую же необузданную энергию, как и в мистическую живопись увертюры «Лоэнгрина». В обеих вещах мы видим одну и ту же дерзновенность, одно и то же титаническое развитие и те же изысканность и утонченность. Музыку этого выдающегося мастера отличает прежде всего нервная напряженность, накал страсти, огромный волевой напор. То сладчайшим, то пронзительным голосом музыка Вагнера выражает самое сокровенное, что таит в себе человеческое сердце. В основе его сочинений несомненно лежит стройный замысел; но если выбор сюжетов и драматургический метод сближают Вагнера с античным искусством, то бурная страстность художественных средств делает его в наши дни наиболее полноценным выразителем истинно современного темперамента. И все знания, все усилия, все ухищрения его богатого таланта являются, по существу, лишь смиреннейшими и усерднейшими слугами этого стихийного напора. Благодаря ему любой сюжет приобретает под пером Вагнера высшую торжественность. Одаренный этой страстью, он придает всему, чего касается, черты сверхчеловеческого: она позволяет ему все постичь и сделать доступным для понимания. Все, что содержится в словах *воля, стремление, внутренняя сосредоточенность, нервная напряженность, взрыв,* ощущается и угадывается в его творениях. Не думаю, чтобы я ошибался или вводил кого-либо в заблуждение, когда я усматриваю тут главные черты того явления, которое мы зовем гениальностью; во всяком случае, всюду, где мы до сих пор с полным правом видели гениальность, мы неукоснительно встретим эти черты. В области искусства я не страшусь чрезмерностей; никогда умеренность не представлялась мне признаком яркой творческой одаренности. Мне по душе избыток здоровья, неукротимость воли, которые так же пропитывают его творчество, как раскаленная смола — вулканическую почву...

Перевод с французского Л. ЛИПМАН

Критика

Н. ВАГАПОВА

В ПОИСКАХ ГЕРОЯ

(Заметки о современной югославской драматургии)

Драма в сегодняшней Югославии представляет один из самых интересных и живых жанров литературы. Современная югославская драматургия тесно связана с развитием национального театра. Новые пьесы быстро подхватываются театрами, они всегда возбуждают интерес публики. К драматургии все чаще обращаются многие югославские поэты и прозаики, не говоря уже о таких писателях, как Марьян Маткович, Джордже Лебович, Примож Козак, Коле Чашуле, посвятивших себя исключительно драме.

Драматургия всегда занимала одно из ведущих мест в литературе народов Югославии, в творчестве ее крупнейших писателей. Характерными чертами югославской драматургии первой половины двадцатого века — зайдет ли речь о мастере острого гротеска Иване Цанкаре, или о блестящем сатирике-бытописателе Нушиче, или о драматургии Крлежи с ее подчеркнуто обнаженной нравственной проблематикой — были неизменный интерес к социальным вопросам и критическое восприятие буржуазного общества. Социально-обличительный пафос югославской драматургии довоенного периода опирался на демократические традиции культуры народов Югославии, формировавшейся в условиях постоянной борьбы с двойным гнетом — социальным и национальным.

В годы войны лучшие традиции национальной сцены были продолжены партизанскими театрами. Югославский партизанский театр создал и свою драматургию — наряду с коротенькими скетчами «на злобу дня» и текстами для хоровой декламации в репертуаре его были пьесы поэта и драматурга Матея Павшича-Бора. Написанные в самый разгар борьбы за освобождение — первая пьеса Бора «В трудный час» была создана в 1942 году, а вторая, «Оборванцы», в 1944,— они ставили острые вопросы, связанные с развитием партизанского движения. Пути, приводящие людей из разных слоев общества в партизанские отряды, переход интеллигенции оккупированных фашистами городов от пассивности к сознательному участию в движении Сопротивления — вот проблемы, которые решались в пьесах Бора.

Темы, связанные с войной и народной революцией — событиями, на многие годы определившими духовную жизнь югославского общества,— долгое время оставались в центре внимания югославских драматургов. С течением времени в югославской драматургии возрастает стремление передать всю глубину драматизма народно-освободительной борьбы, осмыслить значение ее для формирования морали будущих поколений. Таковы, например, пьесы видного драматурга Марьяна Матковича «В конце пути» (1954), «Ярмарка грез» (1957), «Раненая птица» (1964). Для этих драм характерен ретроспективный взгляд на события в свете таких проблем, как вера и неверие в человека, справедливость и несправедливость, вина, пусть невольная, и ее искупление, возмездие, рано или поздно настигающее того, кто предал товарищей. Путь, пройденный Марьяном Матковичем, типичен для большинства югославских драматургов 50—60-х годов. По мере углубления писателей в морально-философскую проблематику она начинает приобретать в пьесах югославских драматургов самодовлеющее значение. Огромные сдвиги в общественном сознании, вызванные началом социалистических преобразований в стране, до середины 60-х годов не находят прямого отражения в югославской драматургии. Современная действительность на какое-то время слов-

но бы исчезает с подмостков югославского театра.

■

Югославская драма 50—60-х годов представляет собой весьма противоречивое, своеобразное явление.

Просматривая иллюстрированные программы ежегодного фестиваля современной югославской драмы «Стерийно позорье», зритель совсем еще недавно зачастую мог подумать, что по ошибке взял в руки какое-то другое издание. С фотографий смотрели известные актеры в гриме античных богов, в туниках и тогах или без грима и париков, в черных трико, большей частью на полупустых, открытых, сильно выдвинутых в зрительный зал сценических площадках. В них можно было узнать Прометея или Ифигению, Антигону или Геракла, Савонаролу или Галилея. Однако, вчитавшись в текст, вы убеждались, что перед вами драма, преподносящая проблемы нашего времени в форме весьма схематичной, предельно рационализированной, использующая обычно популярный античный сюжет или эпизод из жизни известной исторической личности. Трилогия Марьяна Матковича «Боги тоже страдают», состоящая из драм «Геракл», «Прометей» и «Ахиллово наследие». «Антигона» Доминика Смоле. «Окаменевшее море» Велимира Лукича, где использован сюжет «Ифигении в Авлиде». «Чистые руки» Йована Христича — вариация на тему мифа об Эдипе. Драма Антуна Шоляна «Вознесение Галилея», «Савонарола и его друзья» Христича. Югославская критика называет такого рода драмы аллегорическими, зашифрованными или мифологическими.

В русле «мифологического» направления возникли и драмы, использующие мотивы эпоса народов Югославии, народные легенды: драма Борислава Михайловича-Михиза «Банович Страхиня», в основе которой лежит сюжет известной народной эпической песни, драма-легенда «Эрвехея» Ахмета Чирези, написанная по мотивам эпоса албанского национального меньшинства в Югославии, поэтическая драма Андрея Хинга «Единорог», проникнутая настроениями и образами древнеславянских сказок и лирических песен.

Интерес театра к «мифологической» драматургии объясним. Аллегорическая драма привлекает возможностью всякого рода сценических стилизаций, в которые вкладывается порой самое различное содержание. Так, «Савонарола и его друзья» Христича были поставлены режиссером Мирославом Беловичем в Югославском драматическом театре в Белграде как драма, имеющая некое всеобщее вневременное содержание. Ее играли на оголенной сценической площадке незагримированные актеры, одетые в черные трико. Почти одновременно она шла в Загребском драматическом театре как историческая пьеса, что было подчеркнуто деталями оформления и костюмов, и содержание спектакля было сведено режиссером Георгием Паро к историческому анекдоту. Таких примеров было немало.

«Драматургия мифов» дает простор для демонстрации оригинальных режиссерских приемов, для поисков новых форм контакта сцены со зрительным залом. Ведь режиссер не связан здесь проблемой «разъяснения» образа зрителю — предполагается, что центральный характер в драме, скажем, о Геракле или в пьесе о Галилее в той или иной степени заранее знаком зрителю. Задача театра — помочь герою высказаться до конца, развить свои тезисы, развернуть свою «главную идею», которая очень часто разительно отличается от внутреннего содержания образа, сложившегося уже в представлениях зрителя.

Например, Геракл в пьесе Марьяна Матковича — усталый больной старик — отнюдь не герой. Миф о подвигах Геракла возник случайно, помимо его воли, но чтобы поддержать легенду, Гераклу пришлось совершать поступки, воспоминание о которых теперь тяготит его совесть. Геракл пытается искупить свою вину перед теми, кому причинил особенно много бед. Он хочет рассеять лживую легенду, но тщетно. Миф о Геракле сильнее самого Геракла, и он погибает, в отчаянии бросившись в костер, зажженный в честь его новых «побед». Еще не догорел костер, а слепые поэты уже воспели смерть национального героя. Миф о Геракле не только коренным образом переосмыслен драматургом, он намеренно приземлен. Ничто человеческое не чуждо богам, а в ситуации Геракла, изображенной Матковичем, оказываются, по его замыслу, не столько боги, сколькс люди. «Греческая мифология не является ни темой, ни мотивом моих драм, я использую ее лишь для обрамления тем и мотивов, которые считаю с точки зрения литературно-драматургической, да и общественно-этической, наиболее актуальными для нашего времени»,— говорил Маткович в своем интервью корреспонденту газеты «Борба».

Место Геракла-борца в драме Матковича занимает жертва случайных обстоятельств, человек, чье имя помимо его воли вошло в миф о величии нации. Символу героизма, закрепленному в веках легендой, противопоставляются «добродетели» обычного «маленького» человека — бесхребетность, неспособность к сопротивлению, боязнь ответственности. Многие югославские критики в свое время справедливо усмотрели в этой драме Матковича проповедь теории «дегероизации». Театровед Гуго Клайн резко выступил против наметившейся в драматургии тенденции подменить героя антигероем, человека, жаждущего свершить подвиг и готового принять на себя ответственность,— слепым инструментом чужой воли, подчиняющимся некой фатальной необходимости.

К историческому сюжету, не раз уже обработанному в мировой литературе (вспомним хотя бы Брехта), обращается Антун

Н. ВАГАПОВА
В ПОИСКАХ ГЕРОЯ

Шолян в драме «Вознесение Галилея». Умирающего Галилея, осужденного церковью на почетное пожизненное заключение в палатах флорентинского посланника в Риме, посещает доминиканец брат Томмазо, в свое время первым бросивший ученому обвинение в ереси. Чередуя мольбы и угрозы, он просит Галилея еще раз отречься от провозглашенной им истины, на этот раз — приватно, чтобы избавить самого Томмазо от сомнений в догмах церкви, а заодно и от необходимости повторять свой донос. Галилей прекрасно понимает, что появление Томмазо — не случайный визит, что обо всем будет доложено в Риме, но в разговоре с ним он забывает о всякой осторожности. Разгоряченный и взволнованный, он высказывает свои затаенные мысли, накопившиеся за годы вынужденного одиночества. «Я не новатор, не еретик, не бунтовщик,— говорит Галилей.— Я всего лишь пытаюсь соединить гуманистические устремления церкви с точными положениями науки... Я всегда был за традицию, за положительные ценности, за строгость формы...»

Томмазо убеждается в том, что еретик и не думает раскаиваться. Более того, в своей необузданной гордыне он заявляет доминиканцу, что не бежал от преследований, потому что не чувствовал себя виноватым. Но Галилей в пьесе Шоляна проповедует своеобразный фатализм. «Все мы осуждены, Томмазо, и нам остается только ждать исполнения приговора... Против жизни и смерти ничего не попишешь; вся смелость человека в том, чтобы не молчать и хоть с каплей достоинства встретить смерть».

Земля начинает уходить из-под ног перепуганного доносчика, и знаменитое «А все-таки она вертится!» звучит в диспуте умирающего ученого с монахом весьма осязаемо. Однако столкновение активной ищущей мысли ученого со слепой и трусливой верой церковника неожиданно завершается, как мы видим, оголенной конструкцией экзистенциалистской концепции человека в «пограничной ситуации».

Этой же экзистенциалистской концепцией навеяна трактовка мифа об Антигоне, предложенная словенским писателем Домиником Смоле в поэтической драме «Антигона»: Антигоне трудно похоронить Полиника не только потому, что Креонт запретил это делать, а еще потому, что Полиник и Этеокл настолько истерзали друг друга в братоубийственной схватке, что останки их перемешались. «Он существует, пока я его ищу»,— упрямо твердит, однако, Антигона в ответ на издевательства Креонта и его приближенных. Центр тяжести драмы лежит, таким образом, вовсе не в выполнении Антигоной своего долга перед памятью брата, но в ее верности самой себе, в проблеме выбора — отступиться от своей идеи или идти до конца.

Так же «выбирает себя», выбирает свою судьбу Ифигения в драме Велимира Лукича «Окаменевшее море» — она сознательно жертвует собой ради мира, ради спокойствия своих близких, и вся драма, в сущности,— изложение жизненной позиции героини.

Сербский феодал Банович Страхиня, согласно народной эпической песне — мститель за поруганную честь своей семьи, в одноименной драме Бориславa Михайловича-Михиза становится проповедником идей терпимости и взаимопонимания. Он не только прощает свою неверную жену, но, осознав внутренние мотивы ее измены, берет ее под защиту от тех, кто видит в ней предательницу. Легендарные события, происшедшие, по преданию, в канун трагедии на Косовом поле, становятся лишь фоном для драмы человеческих взаимоотношений, в которой каждое действующее лицо является носителем определенного нравственного постулата.

При всем разнообразии сюжетов югославской «зашифрованной» драмы обращает на себя внимание ее сходство с французской «драматургией мифов», особенно с «драмой идей» Сартра, с подчеркнутой аналитичностью ее формы. Однако помимо близости формальных приемов гораздо важнее другое — авторы югославских «мифологических драм», повторяя опыт французской экзистенциалистской драмы, как правило, априорно исходят из постулатов экзистенциалистской философии, и прежде всего из формулы о невозможности достичь гармонии между обществом и мыслящей личностью.

При первом своем появлении на сценах югославских театров «зашифрованная» драма вызвала интерес непривычностью своей формы. Большую роль сыграл и соблазн путем столь изысканных стилизаций стать вровень с поисками западноевропейской драматургии. Не сразу выяснилось, что экзистенциалистские формулы вряд ли приживутся на сцене югославского театра, обладающего большой демократической традицией.

К концу 60-х годов период увлечения югославской читающей публики и театра аллегориями сменился периодом явного разочарования в возможностях «зашифрованной» драмы. Театры убедились в том, что «зашифрованная» драма ставит их в рамки рационально выстроенной схемы, что почти каждая новая роль, после того как один антигерой или нонконформист — зовут ли его Гераклом или Эдипом — уже сыгран, приносит неизбежные повторения (почти в каждой «зашифрованной» драме непременно есть немногословный Палач, в беседе с которым герою становятся ясны горькие житейские истины, а также Шут или Паж, обладающий привилегией бросать в лицо некоему Генералу или Наместнику излюбленные мысли автора и т. п.).

К тому же нередко выясняется, что драма словно вдвойне зашифрована: во-первых, формой мифа, уводящего мысль непосвященного зрителя от нашего времени, во-вторых, тем, что сама преподносимая в зашифрованной форме идея, как правило, адресуется довольно узкому кругу творческой интеллигенции. Автор будто пишет для себя и своих коллег — излагает свои излюбленные мысли, насмехается над собственными

бытыми увлечениями, бичует собственные заблуждения. И несмотря на то, что текст «аллегорических» драм насыщен всевозможными и порой весьма остроумными намеками на современную действительность, несущими, как правило, заряд общественного темперамента автора, несмотря на то, что режиссеры дополняют эти намеки своими «аллюзиями», акцентируя моменты «черного юмора»,— критический смысл их остается непонятным широким массам и публике. И если в начале 60-х годов многие югославские критики поддерживали аллегорическое направление в драматургии, считая принадлежность к нему не только признаком современности формы, но и выражением гражданской позиции автора, то в последнее время критика все резче и недвусмысленнее требует от театров и от авторов непосредственного отражения современной действительности. Именно в этом усматривается гражданская позиция и драматурга и театра. «Прислушиваясь сегодня к голосу своей литературной совести и пересматривая свою творческую этику, современный писатель не может не ориентироваться на время, на среду, в которой он живет... Непосредственное выражение его позиции — идея его произведения: она отражает его совесть, его сознание и в то же время — мораль и духовные возможности эпохи»,— писал недавно литературный критик Предраг Палавестра, резко осуждая распространившуюся не только в драматургии, но и в других литературных жанрах манеру писать о важнейших событиях современности только в форме аллегории или мифа. «Наша современная драма для того, чтобы быть и нашей, и современной, должна говорить, и притом понятным языком, о нашем современнике и его дилеммах»,— писал Гуго Клайн.

Театральные критики все чаще обращаются к тому направлению современной югославской драмы, которое возникло еще в послевоенные годы, но затем было провозглашено «старомодным» и лишь во вторую очередь привлекало внимание театров.

■

Драма, преподносящая идеи и образы нашей эпохи языком сегодняшнего дня, продолжала развиваться рядом с драматургией мифов и аллегорий. Эти два потока современной югославской драматургии как бы сосуществуют. Они то текут параллельно, не затрагивая друг друга, то вдруг пересекаются. Примером такого рода «пересечения» может служить драма Мирослава Крлежи «Аретей, или Легенда о святой Анцилле, райской птице», написанная в конце 50-х годов, когда Крлежа вновь обратился к драматургии после довольно длительного перерыва. Аретей — знаменитый медик и фармацевт древности — интересует автора не только как историческая фигура. Крлежа размышляет о правах и обязанностях незаурядной личности. Вернее, о ее ответственности. О том, есть ли предел этим правам и этой ответственности. О том, вправе ли допускать талантливый ученый, чтобы его открытия, сделанные на благо людей, использовались в совершенно противоположных целях. Что он может предпринять для того, чтобы его именем не прикрывались политические интриги, разврат, меркантильные соображения. Действие пьесы развертывается в двух временных планах.

Волшебная птица переносит Аретея, придворного лекаря, которого вынуждали прикрыть своим именем насильственную смерть супруги кесаря, «из 90-х годов III века нашей эры» в «сентябрьское утро 1938 года».

Пробив толщу веков, Аретей оказывается туманным утром 1938 года в апартаментах светила европейской медицины, некоего доктора Моргенса. Моргенс — персонаж, олицетворяющий в драме Крлежи судьбы прогрессивной интеллигенции в годы фашизации Западной Европы. Выясняется, что и Моргенс покинул родину, чтобы не подписывать фальшивого заключения о смерти прогрессивного государственного деятеля, не скреплять своей подписью тяжелого злодеяния пришедшей к власти фашистской клики. С присущей ему беспощадной иронией Крлежа выстраивает ряд аналогий: методы фашистской охранки, настигшей Моргенса на территории некой «нейтральной» страны, поразительно напоминают приемы гонителей Аретея. В конце концов Аретей узнает в бароне, оказывающем давление на Моргенса, своего мучителя и преследователя — шефа римской полиции Кая Аниция Севера. Аретей — личность вневременная и импульсивная: драматург позволяет ему заколоть Кая Аниция Севера острым стилетом и вместе со своей жертвой исчезнуть, раствориться, унестись в вихре. Моргенс же остается в тревожной атмосфере Западной Европы 1938 года, в отеле «XX век», где все меньше становится туристов и все больше политических эмигрантов. Барон исчез, но те, кому нужна подпись доктора Моргенса, пользующегося репутацией превосходного врача и безупречно честного человека, вряд ли оставят его в покое. Моргенсу некуда бежать. Честный, мыслящий интеллигент должен сделать выбор, и Моргенс выбирает сопротивление — пусть даже ценой собственной жизни.

Пьеса Крлежи мало шла на сцене. Часть критики считает ее недооцененной театром, другие, наоборот, рассматривают «Аретея» как сложную философскую драму, предназначенную в основном для чтения. Важнее всего то, что, обратившись к легенде об Аретее, маститый драматург в поисках аналогий с нашей эпохой не конструирует некую «схему всех времен», он берет ситуацию хотя и вымышленную, но весьма типичную и ставит ее в весьма конкретные исторические обстоятельства. «Вечное зло» этого мира трансформируется в четкое и зловещее изображение фашизма, который представляется Крлеже мрачным итогом европейской цивилизации. На смену этой бесче-

Н. ВАГАПОВА
В ПОИСКАХ ГЕРОЯ

ловечной цивилизации неминуемо придет другая, гуманная, и залог этой смены цивилизаций, как справедливо замечено видным югославским критиком Йосипом Видмаром, драматург видит в силе духа своего героя, сопротивляющегося фашистской чуме.

■

Современная тема как прямое и непосредственное отражение жизни нынешней Югославии все больше проникает на подмостки югославского театра, и в решении этой темы уже намечаются свои любопытные закономерности Драма подходит к действительности своей страны, как бы описывая концентрические круги и приближаясь к центру, идя от общего к частному, художественно отображая ее вначале как общий случай, как явление нашей эпохи. Этот путь характерен для талантливого писателя Джордже Лебовича, известного своей драматической трилогией об узниках нацистских концлагерей: «Небесный отряд» (1957) — эта пьеса написана в соавторстве с Александром Обреновичем,— «Аллилуйя» (1965), «Victoria» (1967). Путь драматурга к изображению наших дней лежит через осмысление событий второй мировой войны. Он словно не мог приблизиться к современности, не подведя итоги недавнего прошлого. Лебович далек от намерения еще раз потрясти воображение современного зрителя, достаточно искушенного в военной теме.

«Придя в театр и убедившись, что идет пьеса о войне, я сразу начинаю искать в кармане номерок от пальто»,— сознается один театрал в авторском введении к драме «Аллилуйя». Но даже такой зритель, если он досмотрит первое действие пьесы Лебовича, вряд ли уйдет со спектакля.

Автор посвящает свои пьесы силе человечности, которая, по его убеждению, бессмертна и неисчерпаема, каким бы всесильным ни казалось временами торжествующее зло. «Ад, чистилище, рай» — так можно было бы условно обозначить последовательность событий, происходящих в драматической трилогии Лебовича. Герои «Небесного отряда» — узники концлагеря; в драме «Аллилуйя» — это люди, переживающие после кошмара жизни за колючей проволокой постепенное возрождение в госпитале союзных войск на территории побежденной фашистской Германии.

Соприкоснувшись с внешним миром, они припоминают былые житейские радости и заботы, заново осваивают смысл когда-то привычных понятий мирного времени. И каждого пронизывает сознание, что люди поистине должны начинать все строить заново — так обезображены, исковерканы фашизмом и внутренний мир человека, и внешние формы жизни.

Но вот, наконец, бывшие заключенные свободны, они мирные граждане («Victoria»). Вот он, апофеоз справедливости, победа — Victoria. Но рядом с бывшими узниками живут и преуспевают бывшие палачи. Двадцать лет спустя они встречаются в зале суда одной из европейских буржуазных стран. Здесь должна, наконец, восторжествовать справедливость. Дав волю горькой иронии, автор размышляет над тем, в какой мере могут воздать должное жертвам и наказать палачей законы, по которым на Западе сегодня судят военных преступников.

Быть может, смысл встречи бывших узников не только в том, чтобы дать необходимые показания, но и в том, чтобы восстановить в памяти все, что случилось с ними в те страшные годы, и каждому подвести итог прожитой жизни. А отношения между людьми после освобождения сложились непростые, даже между теми, кто стоял по одну сторону баррикад. Крупный деятель коммунистического движения в одной из западных стран и известный на Западе писатель; видный кардиолог, живущий в одной из социалистических стран; полицейский агент и мелкий лавочник. Казалось бы, что общего у них теперь с полуживыми людьми в полосатой одежде, двадцать лет назад освобожденными из лагеря? И все-таки каждый из них связан со своим прошлым, ибо в этом прошлом зародилось нечто святое и нерушимое — закон товарищества, закон человечности. После победы в войне борьба не закончилась, она продолжается и в мирных условиях, она ничуть не легче — борьба с враждебными обстоятельствами, с косностью и очень часто — мучительная борьба человека с самим собой. В этой борьбе за человечность Джордже Лебович видит единственный смысл жизни

Герои трилогии Лебовича носят символические имена, обозначающие их принадлежность к той или иной категории современного человечества. Свой трагический путь они проходят словно бы для того, чтобы воплотиться в персонажей пьесы «Серебряная нить» (1968), действие которой происходит в современной Югославии в наши дни. И вот любопытная закономерность: обратившись к действительности наших дней, Лебович, прекрасно владеющий искусством построения сюжета, вдруг «останавливает» действие. Резко меняя по ходу пьесы внутренний смысл ситуации, в которой оказались герои, он заставляет каждого из них изложить свою позицию.

Каждый персонаж пьесы — ярко очерченный социальный и психологический тип, характерный для современной Югославии.

Каждый из героев пьесы по-своему счастлив и по-своему несчастлив, у каждого — определенная жизненная позиция. В центре внимания — ожесточенный спор партийного функционера Белого с майором службы госбезопасности. Пожилой Майор считает молодого ответственного работника молокососом, который не может оценить жертв, понесенных его, Майора, поколением. Белый не может преодолеть предубежденного отношения к Майору, который, как ему кажется, готов видеть в каждом человеке преступника. Оба они иронически относятся к Бродяге, бывшему заключенному фашистского концлагеря. Бродяга считает, что тяжелое прошлое дает ему право идти

по жизни стороной, не принимая в ней прямого участия.

И вот каждый из них проявляет высокие человеческие качества, спасая погибающих во время бури людей. Каждый—личность гораздо более значительная и интересная, чем это могло показаться на первый взгляд. И в наше время, подчеркивает Лебович, «серебряная нить» человеческой солидарности оказывается столь же крепкой, как в годы войны. Такова основная идея пьесы.

Пьесы Лебовича выделяются из всего, что написано о современности югославскими драматургами и поставлено театрами, своей художественной достоверностью. Прекрасно чувствуя природу современной сцены, он не поддается ее соблазнам, не отказывается от живых реалистических характеров, мастерски воссоздает нюансы человеческих отношений.

Большинство югославских авторов, связанных с театром, в пьесах о современности идет сегодня по линии создания драмы-диспута, словно повторяя путь, пройденный «драматургией мифов». Авторов не интересует быт героев, поступки важны лишь постольку, поскольку они иллюстрируют позицию персонажа. Главная цель драматурга — позволить каждому высказаться до конца, будь то монолог, широкая дискуссия или словесный поединок.

В форме диалога написана пьеса Коле Чашуле «Водоворот» (1967). Борьба югославских коммунистов с господствовавшим в стране в 30-е годы монархо-фашистским режимом воплощается в пьесе как поединок заключенного в тюрьму героя, носящего обобщенное имя Революционер, с представителем властей — Следователем. Проблема революции чаще всего ставится в югославском искусстве как проблема этическая. Драма Чашуле — яркий пример такой трактовки темы революции в театре. Трагическое в этой пьесе, по мысли режиссера Бранко Ставрева, подчеркнувшего в своей постановке историческую конкретность пьесы, «несет в себе глубокооптимистическую ноту, светлое утверждение идеала».

Содержание драмы составляют размышления Революционера, сидящего в одиночной камере и готовящегося к допросу. В камере появляется воображаемый Следователь, который применяет к Революционеру изощренную психологическую пытку. Он передает на волю поддельное письмо о якобы страшных физических страданиях, которые стойко выдерживает Революционер. На воле возникает легенда о героизме Революционера, имя его передается из уст в уста. Следователь предлагает Революционеру пойти на компромисс — ведь легенда о нем уже сфабрикована, и теперь никто не узнает его настоящего поведения в тюрьме. Когда же Революционер отказывается, Следователь распространяет среди других заключенных слух о том, что письмо о его стойкости — фальшивка, а на самом деле он предал товарищей. Слух этот проникает на волю, и революционная организация принимает решение ликвидировать предателя, как только тот выйдет на свободу. Следователь полагает, что ему удалось лишить своего узника самого главного — ему перестали верить друзья, рабочие, ради которых он готов на любые лишения. Он предлагает ему выбор — пойти на компромисс или выйти на свободу, где его ждут пули товарищей, введенных в заблуждение. Революционер твердо заявляет, что предпочитает предательству гибель от руки друзей. Так завершается этот мысленный поединок. Революционер, морально окрепший и уверенный в себе, спокойно встречает входящего к нему в камеру настоящего следователя.

Действие пьесы Томе Арсовского «Парадокс Диогена», носящей подзаголовок «Судебная хроника» (1967), происходит в наши дни. Два акта пьесы задуманы как два заседания суда. Сцены суда перемежаются эпизодами, воссоздающими события, о которых рассказывают герои драмы. Судят молодого инженера Драшко Каровского, по вине которого произошла авария на строительстве крупной гостиницы. Один за другим выступают свидетели, рассказывая о Драшко Каровском, они не только стараются объективно изложить события, но и активно выражают свое отношение к ним, к подсудимому, поэтому каждый свидетель на каком-то этапе воспринимается зрителем и как соучастник преступления, совершенного Каровским.

Логика действия такова, что внимание зрителя постепенно переключается с аварии на стройке на жизненную катастрофу молодого инженера.

Выясняются обстоятельства, предшествовавшие аварии на стройке. В этих обстоятельствах во многом повинны и близкие Драшко люди — его родные и друзья. Суд не выносит перед зрителем решения о том, виновен ли Каровский в катастрофе,— эксперты считают, что авария могла произойти и из-за плохого качества арматуры и бетона. Но авария могла произойти и потому, что талантливый инженер оказался в конфликте со многими и не смог разрешить этот конфликт. Человек связан с другими людьми гораздо больше, чем это может показаться на первый взгляд. И в человеческих отношениях нет ничего незначительного, ничего такого, от чего мог бы отмахнуться даже «начинающий Корбюзье». Такова основная мысль автора. Позицию автора выражает Защитник. В своей заключительной речи он сравнивает Каровского с Диогеном, напоминая известную притчу о том, как великий философ с фонарем бродил среди бела дня по городу в поисках человека. Но, с другой стороны, хотя Каровский и прав, говоря, что окружающие не щадили его, щадил ли он когонибудь? Молодой инженер ждет, что общество вынесет ему приговор и тем самым решит его судьбу. От этого-то и предостерегает Защитник своих коллег и всех, кто

Н. ВАГАПОВА
В ПОИСКАХ ГЕРОЯ

присутствует в зале. Тот, кто считает себя сознательным членом общества, должен сам держать ответ перед людьми и перед самим собой, должен быть хозяином своей судьбы.

Драма Арсовского затрагивает целый ряд острых общественных проблем, связанных с жизнью современной Югославии. Пьеса статична. Повороты сюжета в «Парадоксе Диогена» служат не для развития действия, они являются лишь иллюстрацией того или иного тезиса. На сцену и на этот раз выносится диспут, дискуссия, столкновение мнений.

Однако в отличие от «зашифрованных» пьес, где общество и личность выступают как силы, противостоящие друг другу, сегодняшняя югославская драма-диспут о современности предлагает иную расстановку сил. Даже в тех случаях, когда личность находится в разладе с окружающей действительностью, этот конфликт не воспринимается как нечто извечное и непреодолимое. Конфликт выносится на суд зрителя во всей его сложности и остроте, и уже в том, что публика привлекается к участию в проходящей у нее на глазах дискуссии, заложена, по мнению авторов, основа его разрешения.

Одна из наиболее острых проблем современной югославской драматургии — контраст между идиллическими представлениями о борьбе за социализм, сложившимися в сознании многих участников революции, и реальной действительностью

Борьба за социализм с приходом народной власти не заканчивается, начинается новый этап ее, причем не менее трудный, чем открытая схватка с врагом,— борьба с приспособленцами и карьеристами, с собственническими пережитками в сознании вчерашних товарищей по партизанскому отряду... В драме Душко Роксандича «Отбившиеся от стаи» (1968) эту истину мучительно осваивает недавний партизан Рапо. Рапо пытается перенести в мирную жизнь привычки и представления военного времени, тем более что собственная правота кажется ему очевидной,— и терпит крах. В заключительной сцене автор оставляет своего героя погруженным в нелегкое раздумье. Пьеса подчеркнуто публицистична, весь комплекс ее проблем прямо и непосредственно адресован сегодняшнему зрителю. «Я мог бы, например, уйти в античность или вообще найти подобную ситуацию в иной исторической и географической среде,— писал автор пьесы в программе фестиваля национальной драмы.— Путей много, и, возможно, некоторые из них дали бы мне больше творческих возможностей. Но я выбрал именно этот, непосредственный, прямой — он дает ряд преимуществ и вместе с тем таит трудности и сложности по сравнению с другими формами и методами».

Именно эта «ангажированность», как принято говорить в югославской критике, прямая заинтересованность и составляют характерную черту многих югославских драм, отражающих современную действительность. Гражданская позиция автора и его героев декларируется со сцены, декларируется ясно и недвусмысленно, находя живой отклик у зрителя.

■

Специфика югославской драмы, как и многих других видов югославского искусства, состоит в том, что общественные проблемы решаются через конфликты нравственно-этические. Отдельная личность — ее формирование, ее взаимосвязи с другими людьми, ее ответственность за все происходящее — становится средоточием серьезных вопросов, связанных со строительством нового общества В нравственно чистом, гармонически развитом человеке, чувствующем свою ответственность перед обществом, видится югославским художником залог осуществления социалистического идеала. Решение этой проблемы в современной югославской драме далеко не всегда бесспорно, да и сама общественная проблематика с трудом укладывается в рамки драм-диалогов. Порой она словно взрывает изнутри структуру камерной пьесы, и острее всего это понимают режиссеры, непосредственно ощущающие контакт с публикой. Тогда случается так, что пьеса, задуманная автором как цепь камерных диалогов, превращается в спектакль-дискуссию широкого общественного звучания. Подобных примеров в практике югославского театра пока немного. Но логика развития современной югославской драматургии ведет к возрождению на новом этапе таких глубоко укоренившихся традиций национального театрального искусства, как широкая постановка социальных вопросов, полнокровная разработка характеров, эмоциональная насыщенность и правдивость — то, что делает драму и театр неотъемлемой частью духовной жизни народа.

Писатель и время

«РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ДОЛГ ПИСАТЕЛЯ — ПИСАТЬ ХОРОШО»

(Габриэль Гарсиа Маркес о своем творчестве и о себе)

Имя колумбийского писателя Габриэля Гарсиа Маркеса известно советскому читателю по его роману «Сто лет одиночества», опубликованному в журнале «Иностранная литература» (№№ 6—8 за 1970 г.) и вышедшему недавно отдельным изданием. Роман этот, необычный и яркий, заинтересовал читателей в самых разных странах; успех его далеко вышел за пределы и родной писателю Колумбии, и всего латиноамериканского континента. Вместе со всемирной известностью на Габриэля Гарсиа Маркеса обрушилась лавина интервьюеров. Интервью он дает охотно, по его собственным словам,— из уважения к читателям: «теперь я живу благодаря им». От всех же прочих форм «паблисити» — телевидения, встреч, дискуссий, симпозиумов — он уклоняется. В своих интервью Габриэль Гарсиа Маркес остается таким же естественным и непосредственным рассказчиком, каким мы его видим в романе, нередко неожиданным и парадоксальным.

Рассказывая о себе, он часто вспоминает о детстве. «Я вырос в Аракатаке, селении на атлантическом побережье близ Санта-Марты, в большом доме... Мой дед был солдатом гражданских войн Колумбии. Это был необыкновенный человек, самый необыкновенный из всех, кого я только знал. Он умер, когда мне было восемь лет. Бабка моя была тоже женщиной удивительной. Всегда одетая в черное, она была вся полна фантастическими историями». Когда Габриэль Гарсиа Маркес говорит о деде, из рассказов которого он узнавал подлинную, неофициальную историю кровопролитных междоусобиц, захвативших десятилетия жизни Колумбии, или когда говорит о сказках бабки, расшевеливших его ребячью фантазию,— он направляет читателей к первоистокам своего творчества. Он хочет, чтобы все, кто прочел «Сто лет одиночества», и особенно те, кто и географически и эмоционально далек от того мира, где происходит действие этой книги, ощутили бы доверие к «фантастической реальности» вымышленного им селения Макондо.

Свой первый роман Габриэль Гарсиа Маркес попытался написать в семнадцать лет. Роман, конечно, не получился, и он принялся писать рассказы и повести из жизни Макондо. О жестоких опустошениях, которые приносит американская банановая компания, он рассказал в повести «Опавшая листва». О ветеране гражданских войн, имевшем возможность обогатиться, присвоив казенное добро, но оставшемся честным и потому буквально умирающим с голода,— в повести «Полковнику никто не пишет». В Макондо происходят и фантастические похороны всесильной старухи, на которые прибывает сам папа римский (рассказ «Похороны Мамы Гранде»). Сочувственно встреченные критикой, эти произведения не имели, однако, большого успеха у читателей. Но Габриэля Гарсиа Маркеса это не остановило; недаром свое упорство он сам назвал «ослиным».

Когда популярность романа «Сто лет одиночества» приобрела необычные для Латинской Америки масштабы, его автор решил уединиться в чужой стране. Он обосновался в Барселоне и здесь вернулся к работе. Сейчас Габриэль Гарсиа Маркес, как он сообщает в данных им интервью, пишет новый роман о некоем латиноамериканском диктаторе. Он предупреждает, что опять даст волю своему воображению, хотя «весьма трудно придумать что-либо столь же ужасающее и фантастическое, что на самом деле не было бы совершено диктатором в Латинской Америке».

При всей своей необычности, интервью Габриэля Гарсиа Маркеса поднимают существенные вопросы, вставшие перед писателем Латинской Америки сегодня. Не раз возникает в них проблема гражданской ответственности писателя, его места в обще-

стве. Габриэль Гарсиа Маркес говорит, что не считает себя способным к политической деятельности. Подчеркивая размах социальных битв, происходящих в Латинской Америке, он открыто выражает сочувствие освободительному движению, но думает, что сам он может лучше всего служить ему своим творчеством. Признавая для себя возможными все виды творческого труда, он решительно отвергает предлагаемые ему должности и почетные посты. Жить, работая за пишущей машинкой,— таков его девиз. Ограждая свою независимость, он в феврале 1970 года публично отказался от назначения его на пост колумбийского консула в Барселоне. «Я не ношу галстука, и никогда его не надену»,— в этой шутливой реплике Гарсиа Маркес выразил то, о чем далее сказал уже всерьез: «Я хочу служить моей стране, не служа ее правительству и не пользуясь его услугами».

Мы печатаем беседы и интервью, данные Габриэлем Гарсиа Маркесом. Среди сделанных им во множестве заявлений можно обнаружить частые повторения, в том числе и текстуальные. Из многих интервью здесь отобраны те, в которых, как кажется, с наибольшей полнотой представлена общественная и литературная позиция писателя. В том, что он говорит, немало шуток и мистификаций; есть, конечно, и спорные утверждения, и несправедливые. Далеко не со всем в его высказываниях мы можем согласиться; но эти «автосвидетельства», без сомнения, помогут нашим читателям понять особенности такого сложного и непростого явления современной мировой литературы, как роман «Сто лет одиночества». Они много говорят и об особенностях положения писателя в странах Латинской Америки, о трудностях, с которыми он сталкивается в жизни и в творчестве, и характере самой латиноамериканской литературы, которая привлекает все больший читательский интерес во всем мире.

Сеньор, меня зовут Габриэль Гарсиа Маркес. Сожалею, но мне тоже не нравится этот набор расхожих имен, который я с трудом отношу к себе. Я родился в Аракатаке, в Колумбии почти сорок лет назад и все еще не раскаиваюсь в этом. Родился под знаком Рыб; имя моей жены — Мерседес. Это два наиболее важных факта моей жизни, ибо благодаря им — по крайней мере, до сего времени — я сумел прожить, сочиняя книги.

Писателем я стал из робости. Мое истинное призвание — быть фокусником, но я до такой степени терялся, показывая трюки, что принужден был укрыться в уединении литературы. Обе эти профессии, однако, ведут к одной цели, которая с детства единственно интересует меня: сделать так, чтобы друзья мои еще больше любили меня. Писательство для меня — невероятный труд, так как писание дается мне крайне туго. Я заставил себя подчиниться жесткой дисциплине, чтобы сочинять хотя бы половину страницы за восемь часов. Мне приходится воевать с каждым словом, и почти всегда оно остается победителем, но я все же так упорен, что смог опубликовать целых четыре книги за двадцать лет. Пятая, которую я пишу сейчас, подвигается еще медленней, чем остальные, потому что я осажден кредиторами и невралгией и у меня мало свободного времени. Я никогда не высказываюсь о литературе, так как не знаю, что это такое, и так как уверен, что мир не изменился бы, если бы ее не существовало вовсе. Напротив, я убежден, что мир был бы совершенно иным, если б не существовало полиции. А кроме того, я думаю, что человечеству было бы полезнее, если бы я был не писателем, а террористом.

Предисловие к сборнику рассказов Габриэля Гарсиа Маркеса, вышедшему в 1966 г. в Буэнос-Айресе, написанное им по просьбе издателя Х. Альвареса.

Вопрос. Зачем ты пишешь?

Г. Г. М. Писать я начал случайно, когда мне было 17 лет, единственно для того, чтобы доказать одному другу, что мое поколение способно выдвинуть собственных писателей.

Вопрос. А потом?

Г. Г. М. А потом я попался в ловушку, продолжая писать уже по своей охоте, а затем — в другую ловушку: ничто в этом мире не нравилось мне больше, чем писательство. Теперь же мне угрожает новая ловушка, опаснейшая из всех,— я должен доказать сотне тысяч неизвестных мне людей, раскупивших мой роман меньше чем за год, что эта книга не была, как выразился один критик, счастливой случайностью, что просто понадобилось много лет, чтобы выучиться тому, как писать ее, и что у меня еще хватает горючего для других книг.

Вопрос. В эту ловушку угодили многие.

Г. Г. М. Но я не собираюсь в нее попадаться. Я пишу не ради одобрения критиков и не на потребу читателей — ведь за пятнадцать лет я опубликовал четыре книги, из общего тиража которых было продано каких-нибудь пять тысяч экземпляров, а я все-таки продолжал писать. По правде говоря, я пишу просто потому, что люблю рассказывать разные истории своим друзьям.

Вопрос. Ну, а теперь, когда ты доказал, что твое поколение способно выдвинуть писателей, что ты думаешь о себе самом как о писателе?

Г. Г. М. Думаю, что всего бы лучше мне быть покойником. Худшее, что может случиться с человеком, не созданным для литературной славы, на континенте, где не привыкли иметь прославленных писателей,— это опубликовать роман, который раскупается, как сосиски. Это и происходит со мной. Я отказался превратить себя в зрелище, я испытываю отвращение к телевизионным передачам, к писательским конгрессам, к публичным лекциям, к так называемой интеллектуальной жизни, я попытался запереться в четырех стенах, за десять тысяч километров от моих читателей, и тем не менее у меня почти отнята частная жизнь: мой дом, как ты видел, похож на базар. Это мое четвертое интервью за пятнадцать дней.

Вопрос. Тогда почему ты все же беседуешь?

Г. Г. М. Во-первых, потому, что я сам был журналистом много лет и с моей стороны было бы вероломством отказать собрату. Во-вторых, потому, что это интервью — для Венесуэлы: я жил там, у меня особое чувство к тамошним друзьям, к тамошним людям, к моим собственным, приятным и тяжким, воспоминаниям, хотя сам Каракас и кажется мне городом апокалипсическим, нереальным, бесчеловечным; впервые, в 1958 году, он встретил меня артиллерийским обстрелом [1], а во второй раз, в прошлом году,— землетрясением. И, в-третьих, потому, что я решил: лучший способ положить конец этому потоку бесполезных интервью заключается в том, чтобы соглашаться на возможно большее их количество, пока, наконец, я не надоем всему миру, пока я не буду исчерпан как тема.

Вопрос. Журналистика и кино — две сферы, имеющие много общего с повествовательной литературой, и ты обладаешь опытом в обеих. Мне кажется, что журналистика навязывает писателю поневоле обедненный язык, а работа в кинематографии требует таких уступок, которые в конце концов разрушают творческие способности писателя. Разумеется, они в то же время позволяют нам по-иному увидеть окружающую действительность. И все же они продолжают оставаться огромной опасностью.

Г. Г. М. Я испробовал оба эти занятия, и не я их покинул, а, напротив, они покинули меня. Мне очень нравилось быть репортером — это самое лучшее место для того, чтобы рассказывать о животрепещущих событиях, но я добился такого успеха, что хозяева газет стали производить меня в редакторы или в заведующие редакцией, чтобы иметь возможность повысить мне жалованье, а достигли того, что мне опротивело сидеть за письменным столом. Дело не в том, что журналистика, как ты только что сказал, якобы навязывает поневоле обедненный язык. Беда как раз в том, что хозяева газет зачисляют репортеров в разряд учеников, и когда те действительно выучиваются и язык их перестает быть бедным — их сажают за редакционный стол наводить порядок в мире, но ведь оттуда легче попасть в депутаты, чем в писатели.

Проблема же кино состоит в том, что здесь речь идет о творческом процессе, в котором участвует множество людей. Я написал один киносценарий, работал над ним больше года, прочитал его за режиссерским столом раз десять и столько же раз вынужден был полностью переделать его; в результате единственным, что осталось от моего собственного замысла, была двухминутная сцена, в которой наемный убийца вяжет носки. Картина, к счастью, получилась хорошей, но ее сходство с моим замыслом столь же необъяснимо, как сходство двух братьев, из которых один похож на отца, а другой на мать. Этот опыт показал мне, что писатель в кино — не более чем зубец чудовищной шестерни.

Вопрос. Но не думаешь ли ты, несмотря на все это, что журналистика и кино как-то повлияли на твое творчество?

Г. Г. М. Да, думаю, но не таким образом, как считают некоторые критики. Я всегда исходил из того, что кино, благодаря своей потрясающей силе зрительного воздействия, является совершенным средством выражения. Проистекавшая из этого неуверенность как бы парализовала все мои книги, написанные до «Ста лет одиночества». В них ощущается неумеренное стремление к наглядности, к

[1] В 1958 г. в Каракасе шли бои между повстанцами и правительственными войсками.

тому, чтобы выверить с точностью до миллиметра соотношение между временем диалога и временем действия, и даже неодолимое желание обозначить ракурсы и раскадровку. Однако, работая для кино, я отдал себе отчет не только в том, что можно делать, но и в том, чего делать нельзя; мне показалось, что преобладание образности над другими повествовательными элементами заключает в себе, конечно, определенное преимущество, но также и определенное ограничение,— и все это стало для меня ослепительным открытием, ибо только тогда я осознал, какими безграничными возможностями обладает роман. И в этом смысле мой опыт в кино неожиданным образом расширил мой горизонт романиста.

У журналистики, с другой стороны, я научился не языку, экономному и точному, как заявили некоторые критики, а некоторым законно унаследованным средствам, обеспечивающим доверие читателя. Писателю позволено решительно все — при условии, что он способен заставить поверить себе. Это, как правило, достигается лучше всего с помощью определенных приемов газетной техники, благодаря использованию элементов реальной действительности. Я убежден, что читатель «Ста лет одиночества» не поверил бы в вознесение на небо Ремедиос Прекрасной, если бы не то, что она вознеслась на белых перкалевых простынях. Ты сам веришь, что падре Никанор Рейна поднимается на двенадцать сантиметров над землей, потому что перед этим он выпивает не что иное, как чашку горячего шоколада. Попробуй вообразить какой-либо другой напиток, и увидишь, что он не поднимется. Эти убеждающие уточнения, думаю я, заимствованы из арсенала журналистики.

Вопрос. Поговорим о других, собственно литературных влияниях. В связи с твоим творчеством много раз упоминалось имя Фолкнера. Тем не менее роман «Сто лет одиночества» представляется мне во многих отношениях антифолкнеровским. На каждой странице ощущается решительное намерение стереть все следы, которые могли бы напомнить читателю о Фолкнере.

Г. Г. М. Критики так настоятельно писали о влиянии Фолкнера на мои книги, что на какое-то время сумели убедить меня в этом. На самом же деле я опубликовал уже свою первую повесть «Опавшая листва», когда, по чистой случайности, начал читать Фолкнера. Мне захотелось узнать, в чем состоит то влияние, которое усматривали у меня критики. Много лет спустя, проезжая по югу Соединенных Штатов, я, кажется, нашел ту разгадку, которой, кстати говоря, так и не обнаружил в книгах. Эти пыльные дороги, эти жалкие, выжженные солнцем селения, эти люди, живущие без надежды, во многом походили на то, что воссоздал я в своих рассказах. По-видимому, сходство не было случайным: селение, где я родился, построено, в значительной части, североамериканской банановой компанией.

Вопрос. Похоже, что слова о влиянии Фолкнера тебя задевают.

Г. Г. М. Разумеется, вовсе не они меня задевают. Скорее их следовало бы воспринимать как похвалу, потому что Фолкнер — один из великих романистов всех времен. Но дело в том, что я не очень хорошо понимаю, каким образом критики устанавливают влияния. Ведь в действительности писатель, который знает, что делает, старается ни на кого не походить и уж скорее станет игнорировать своих излюбленных авторов, чем имитировать их.

Вопрос. Кто же эти авторы у тебя?

Г. Г. М. Что касается меня лично, то у меня нет любимых писателей, а есть любимые книги, да и они — не одни и те же на все времена. Кроме того, они нравятся мне не потому, что я считаю их лучшими, но по причинам, весьма различным и всегда затруднительным для определения. Сегодня, например, я составил бы такой список: «Царь Эдип» Софокла, «Амадис Галльский» [1] и «Ласарильо с Тормеса» [2], «Дневник чумного года» Даниэля Дефо, «Первое кругосветное путешествие» Пигафетты, «Тарзан среди обезьян» Берроуза и еще две-три. Не знаю, что может означать этот список для критиков, но на сегодняшний вечер он именно таков, хотя назавтра, вероятно, изменится. Кстати говоря, вот уже много лет я не выношу Фолкнера, да и все вообще романы мне надоели. Вот уже несколько лет, как меня интересуют только хроники мореплавателей.

Вопрос. Действительно, критика часто ошибается, в особенности когда речь идет о современных писателях и произведениях, но это неизбежно. Роман — это целая вселенная, слишком сложная для того, чтобы завоевать ее штурмом. В частности, «Сто лет одиночества» ставит серьезные проблемы перед критикой. Я приведу тебе один пример. Суждение, которое произносит об Амаранте Урсула на закате своих дней, может быть мнением автора, вложенным в уста одного из персонажей. Однако превратность этого мнения позволяет догадываться, что

[1] Рыцарский роман XVI века.
[2] Испанский плутовской роман XVII века.

в действительности нам предлагается суждение одной лишь Урсулы. Таким образом, получается западня. Роман «Сто лет одиночества» изобилует подобными случаями, которые допускают самое различное истолкование, причем каждое истолкование обладает собственным смыслом. Критике предстоит каждый раз раскрыть этот смысл, но на такое прояснение уйдут годы. С другой стороны, «Сто лет одиночества» — это нечто значительно большее, чем совокупность указанных случаев. Работа критиков была бы во многом облегчена, если бы авторы помогали им. Ты не согласился бы обсудить твое произведение с группой критиков?

Г. Г. М. Ну, конечно, нет. Критики — люди весьма серьезные, а серьезность уже давно меня не привлекает. Мне куда забавней глядеть, как они плутают в потемках. Один из них, как раз в венесуэльской газете, заявил недавно, комментируя «Сто лет одиночества», что упоминание Виктора Юга — ты же знаешь, что это персонаж из романа Алехо Карпентьера [1], — представляет собой «наивность, которая выдает пристрастия автора-колумбийца и заставляет читателя насторожиться». Наивен он сам, поскольку не заметил, что я упоминаю также одного героя Карлоса Фуэнтеса и героя Хулио Кортасара, равно как откровенно использую один человеческий характер, созданный Марио Варгасом Льосой, и много раз повторяю фразу, принадлежащую Хуану Рульфо [2].

Другого критика осенило — он догадался, почему Габриэль, персонаж моего романа, которого пытаются отождествить с самим автором, взял с собою в Париж полное собрание сочинений Рабле. Это означает, заявил критик, прямое признание влияния, которым объясняются половые излишества и животная ненасытность Аурелиано Второго, фаллическая мощь татуированного Хосе Аркадио, да и вообще пантагрюэлевская чрезмерность всех персонажей и даже необычайный стиль. Я веселился, читая это, так как в действительности книга, которую повез в Париж Габриэль, была «Дневником чумного города» Даниэля Дефо, и только в последний момент я уступил озорному искушению подменить ее, чтобы заманить критиков в ловушку.

Вопрос. Осторожно! Тут тоже может быть ловушка, в которую твое собственное подсознание заманило тебя.

Г. Г. М. Я не отвергаю этого, но ведь на самом-то деле мои ловушки были бы безобидными, если бы критики не рвались в них: ведь это гораздо легче, чем углубиться в существо книги, где, без сомнения, скрываются подлинные ключи. Многие критики, например, отчаянно запутались с истолкованием образа Амаранты Буэндиа, дойдя до того, что даже посчитали его ненужным. Единственным, кто правильно истолковал этот образ, был немец Эрнст Фолькенинг [3]. По-видимому, Амаранта действительно была психологически и морально подготовлена к тому, чтобы зачать ребенка со свиным хвостом, а это положило бы конец роду Буэндиа. Причина ее крушения в том, что всякий раз ей не хватало мужества выполнить свое предназначение.

Вопрос. Я настаиваю на том, что сказал раньше: от критика нельзя требовать магической способности разгадывать загадки.

Г. Г. М. Любой хороший роман — это всегда загадка. Критики взяли на себя на собственный страх и риск тяжелую ответственность разгадывать ее, и следует ожидать, что они это сделают. Я, разумеется, не имею в виду бесчисленные намеки частного характера, которые содержатся в романе «Сто лет одиночества» и которые могут расшифровать только мои личные друзья: например, каждая дата в нем соответствует дню рождения кого-либо из них, один из его героев наделен душой моей собственной жены, другой герой хочет назвать своих детей именами моих детей — и еще тысячи вещей, которые невозможно обнаружить при простом чтении книги. Но меня вместе с тем тревожит, что никто не заметил ни одного из 42 противоречий, которые я сам обнаружил после выхода книги, ни одной из шести серьезных ошибок, на которые мне указал итальянский переводчик и которые я не поправил в последующих изданиях и переводах, потому что это было бы нечестно.

Вопрос. Да, и я много раз подвергал сомнению действенность критики. Но сегодня я расположен защищать ее. Критикам нужно дать время.

Г. Г. М. Я убежден, что ни один критик не сможет дать своим читателям реального представления о романе «Сто лет одиночества», если он не откажется от своих защитных одежд верховного жреца и не решится исходить из более чем очевидной предпосылки, что эта книга начисто лишена серьезности. Я ее сделал такой сознательно, устав от стольких педантичных и провиденциальных расска-

---

[1] Имеется в виду роман А. Карпентьера «Век просвещения» (1962 г.).

[2] К. Фуэнтес (Мексика), Х. Кортасар (Аргентина), М. Варгас Льоса (Перу), Х. Рульфо (Мексика) — крупнейшие современные романисты Латинской Америки.

[3] Имеется в виду статья критика Э. Фолькенинга в колумбийском журнале «Эко» (№ 87, 1967 г.).

зов, от стольких романов, ставящих своей целью не поведать историю, но по меньшей мере свергнуть правительство, устав, наконец, от того, что мы, писатели, стали такими серьезными и важными. Эта самая докторальная серьезность вынудила нас чураться чувствительности, мелодраматизма, пошлости, моральной мистификации и многих других вещей, которые на самом деле существуют в нашей жизни, но о них не решаются говорить в нашей литературе. Заметь себе, что после стольких лет существования этой литературы, вымощенной благими намерениями, мы не сумели с ее помощью свергнуть ни одного правительства, но зато мы наводнили книжные лавки непригодными для чтения романами и попали в положение, которого не смеет простить себе ни один писатель и ни один политик: мы потеряли нашу публику. Теперь, избавившись от лишних претензий, мы начинаем завоевывать ее вновь.

Вопрос. Этот разговор неотвратимо ведет нас к важнейшей проблеме современной литературы. Считаешь ли ты себя ангажированным писателем?

Г. Г. М. Для того чтобы не оставалось недомолвок, начнем с конца. Я верю, что рано или поздно мир станет социалистическим, хочу, чтобы это произошло, и чем скорее, тем лучше. Но я также убежден, что один из факторов, способных затормозить неизбежный процесс,— это плохая литература. Моя сдержанность по отношению к тому, что известно под именем социального романа и что представляют как самое высшее выражение завербованной литературы, основывается на его фрагментарности, однобокости, сектантстве, на всем, что обрекает читателя узко воспринимать мир и жизнь. Неуспех романа этого типа в наших странах обязывает нас задуматься над тем, что латиноамериканский читатель, видимо, понимает его ограниченность, хотя и не умеет выразить этого. Возник некий парадокс: писатели, которые честно захотели раскрыть ужасающий драматизм политической и социальной жизни большинства нашего народа, но ограничились только этим, превратились в писателей для немногих — их не читают. Сартр сказал однажды: чтобы напомнить французам об ужасах оккупации, достаточно изобразить концерт немецкой военной музыки в общественном саду. Мне кажется, это относится и к нам: латиноамериканские читатели, думаю я, не нуждаются в том, чтобы им продолжали описывать их собственную драму, угнетение и несправедливость, потому что слишком хорошо их знают по опыту своей повседневной жизни, испытывают их на собственной шкуре, а от литературы они ждут, чтобы она им открыла нечто новое.

Я думаю, что наш вклад в создание лучшей жизни в Латинской Америке будет более действенным, если мы станем писать не исполненные добрых намерений романы, которых никто не читает, а станем писать хорошие романы. Я хотел бы напомнить, наконец, что прекрасный роман о любви никого не предает и не замедляет мирового развития, ибо всякое произведение искусства является вкладом в прогресс человечества, а о прогрессе человечества можно говорить лишь в одном смысле. В общем, я уверен в том, что революционный долг писателя — писать хорошо. В этом и состоит моя ангажированность.

Вопрос. В соответствии с этим, каким, по-твоему, должен быть роман в идеале?

Г. Г. М. Романом совершенно свободным, который волнует не только своим политическим и социальным содержанием, но и мощью своего проникновения в действительность; а еще лучше, если он способен вывернуть действительность наизнанку, чтобы показать, какова она с обратной стороны.

Вопрос. Действительность? Вот пункт, на котором нам придется остановиться. Когда я прочитал «Сто лет одиночества» в первый раз, то заметил прежде всего две вещи: безграничное воображение и в то же время намерение автора рассказать историю рода Буэндиа, не разрушая ни повествовательной структуры, ни структуры языка. Но второе прочтение заставило меня увидеть, что «Сто лет одиночества» обнаруживает также и стремление к разрыву с традицией, ведь роман заканчивается разрушением структуры реальности. Я подумал о Прусте, о его грандиозном усилии дать нам образы мира, сотворенные для себя человеком. Я подумал также о Конраде. Откровенно говоря, я думаю, что подход к действительности — одна из фундаментальных проблем, которые мы обязаны ставить, говоря о прозе.

Г. Г. М. Единственное, что для меня несомненно, это — что действительность не кончается ценой на томаты. Повседневная жизнь, особенно в Латинской Америке, не устает это демонстрировать. Североамериканец Ф. В. Ап де Грэфф, совершивший сказочное путешествие по Амазонке в 1894 году, видел среди прочих вещей ручей из кипящей воды, место, где даже человеческий голос вызывал могучие ливни, двадцатиметровую анаконду, полностью покрытую бабочками. Антонио Пигафетта, который сопровождал Магеллана в первом кругосветном путешествии, видел невообразимые растения, животных, следы человеческих

существ, о которых он никогда более ничего не слышал. В Комодоро Ривадавиа — пустынном селении на крайнем юге Аргентины — антарктический ветер поднял однажды в воздух целый бродячий зверинец, и на следующий день сети рыбаков притащили уже не рыб морских, а трупы львов, жирафов и слонов. Несколько месяцев тому назад ко мне домой в восемь часов утра постучал монтер и, как только ему открыли, сказал: «Надо сменить шнур в утюге». Тут же он понял, что ошибся дверью, извинился и ушел. Через несколько часов моя жена включила утюг, и шнур загорелся. Незачем продолжать. Достаточно почитать газеты или просто пошире открыть глаза, чтобы вскричать вместе с французскими студентами: «Власть — воображению».

Вопрос. Даже так?

Г. Г. М. Вспомни, что огромное большинство вещей в этом мире, от ложек до пересаженных сердец, существовало в воображении людей раньше, чем стать реальностью. Социализм существовал в воображении Карла Маркса до того, как осуществился в Советском Союзе. Эти очевиднейшие истины ведут к поэзии, ибо дают нам право верить, что земля, быть может, и не кругла, но стала такой, когда многие люди, в соответствии с потребностями эпохи, вообразили ее шаром. Я уверен, что подобный метод исследования действительности без рационалистических предубеждений открывает перед нашим романом блестящие перспективы. И не следует считать этот метод эскепистским: рано или поздно действительность даст, наконец, доводы в пользу воображения. В моем рассказе «Похороны Мамы Гранде» речь идет о невообразимом, помпезном путешествии папы римского в некую колумбийскую деревню — и вот, через одиннадцать лет после его написания, папа действительно приезжает в Колумбию. Еще более забавно, что когда я писал рассказ, президент страны был высок и костляв, и, чтобы избежать намека на его личность, я изобразил своего президента коренастым и лысым,— но штука в том, что президент, который ныне принимал папу в Колумбии, оказался, волей судьбы, коренастым и лысым. Еще случай: Фернандо Видаль Буцци, управляющий издательством «Судамерикана», нашел и сфотографировал корабль, брошенный посреди сельвы. И, наконец, последний пример: у меня в руках сообщение из Барранкильи — можешь воспроизвести его — о юноше, который в 27 лет решился открыть, что обладает чем-то таким, чего нет у других людей, а именно — свиным хвостиком.

Вопрос. Все это заставляет меня вспомнить о Марио Варгасе Льосе, который с большой проницательностью указал на возможные связи между «Амадисом» и романом «Сто лет одиночества». Сказочный мир рыцарских книг и романов — разве он не имеет отношения к лозунгу «Власть — воображению», о котором ты напомнил?

Г. Г. М. Дело в том, как я думаю, что авторы рыцарских романов, создававшихся в горячке средневекового воображения, сумели изобрести такой мир, в котором все было возможно. Для них была важна лишь одна закономерность — закономерность рассказа, и если они считали необходимым, чтобы рыцарю отрубили голову четыре раза, то четыре раза и отрубали голову рыцарю. Эта поразительная способность к баснословию до такой степени проникла в сознание читателей той эпохи, что под знаком ее совершилось завоевание Америки. Поиски Эльдорадо или Источника Вечной Юности были возможны только в мире, украшенном свободой воображения. Печально, что латиноамериканская литература так скоро забыла об этих чудесных истоках. Понадобилось четыре века, чтобы Марио Варгас Льоса набрел на след этой прерванной традиции и привлек внимание к редкому сходству между рыцарскими романами и нашей повседневной жизнью.

Вопрос. Когда ты начинаешь писать, у тебя уже есть схема развития рассказа, его развязка? Какую роль в твоем творчестве играют вымысел и личный опыт? Как ты их используешь?

Г. Г. М. В основе всех моих рассказов лежит всегда простой образ. Весь сюжет «Отдыха во вторник», который я считаю своим лучшим рассказом, возник из впечатления от женщины и девочки, одетых в черное, с черным зонтиком, которые брели под палящим солнцем по опустевшему селению. Сложная фабула «Опавшей листвы» возникла из воспоминания о себе самом — совсем маленьком ребенке, сидящем на стуле в углу большой комнаты. Первым, кого я увидел в повести «Полковнику никто не пишет», был мужчина на рыбном рынке в Барранкилье, разглядывающий суда в порту; много лет спустя, в Париже, я сам оказался в состоянии тоскливого ожидания, вспомнил того человека и отождествил себя с ним: тогда я понял, что чувствовал он ожидая. В течение многих лет единственное, что знал я о романе «Сто лет одиночества», это как старик повел мальчика, чтобы показать ему лед, выставленный в цирке в качестве достопримечательности. Единственный образ, который в течение многих лет был у меня для рома-

на, который я теперь пишу, это образ невероятно старого человека, прогуливающегося по огромным запущенным залам некоего дворца, населенного животными. Только такие первичные образы и важны для меня; остальное — ослиный труд.

Вопрос. Как ты узнаёшь, когда наступает пора реализовать одну из таких идей?

Г. Г. М. Меня не интересует идея, которая не выдерживает многих лет вынашивания. Если она оказывается столь хороша, как идея моего последнего романа, которая выдержала 17 лет, не остается иного средства, кроме как воплотить ее. Я столько времени обдумывал свой роман, что мог рассказать его много раз в последовательном и в обратном порядке, как будто я уже прочел эту книгу. Самая трудная проблема — это написать первый абзац. На него может уйти много месяцев и даже много лет, пока он не станет таким, каким должен быть. Только когда написан первый абзац, можно решить окончательно, имеет ли эта история будущее, и выясняется, каков должен быть ее стиль и ее размеры, и сколько времени потребуется, чтобы написать ее.

Вопрос. И тут уже вступает в игру дисциплина. Говорят, что твоя дисциплинированность так велика, что ты представляешь собой что-то вроде писателя с рабочим днем банковского служащего.

Г. Г. М. Я пишу ежедневно, включая воскресенья, с девяти утра до трех дня, в тихой комнате с хорошим отоплением, потому что единственное, что мне мешает, это голоса и холод. За время работы я выкуриваю сорок крепких сигарет, а за оставшиеся часы стараюсь вывести отраву из организма. Медики говорят, что я убиваю себя, но я не верю, что существует какая-либо захватывающая работа, которая так или иначе не была бы самоубийством. Еще подробность: пишу в рабочем комбинезоне, отчасти потому, что так всего удобнее, а отчасти потому, что когда не нахожу решения за машинкой и должен встать, чтобы подумать, я принимаюсь развинчивать и завинчивать отверткой дверные замки и электрические штепсели либо раскрашивать двери в веселые цвета.

Вопрос. На сколько ты продвигаешься ежедневно?

Г. Г. М. Если я пишу рассказ, то удовлетворяюсь одной строкой в день. Если это роман, стараюсь продвинуться на страницу. Вообще говоря, работа идет быстрее по мере того, как углубляешься в нее и отдача становится больше. Поэтому роман — более благодарное дело, чем рассказ: начинать нужно только раз, а начать каждый рассказ стоит столько же труда, сколько начать целый роман. Бывают случаи, когда я мог бы написать за день и больше, но я знаю, что на следующий день, после хорошего отдыха, это получится лучше. За все время, что продолжается работа — а работа над романом «Сто лет одиночества» продолжалась больше 18 месяцев,— не бывает минуты ни днем ни ночью, чтобы я думал о чем-либо другом. Я все время говорю об одном и том же с моими друзьями, самыми близкими и понимающими, но не читаю им ни единой строчки, не позволяю им читать или прикасаться к моим черновикам, суеверно боясь, что работа погибнет навсегда.

Вопрос. Кстати, делаешь ли ты записи?

Г. Г. М. Нет. Я никогда не делаю записей, кроме тех заметок, что входят в ежедневную работу, потому что на опыте убедился: делая записи, кончаешь тем, что думаешь для записей, а не для книги.

Вопрос. Хемингуэй говорил, что писатель может чувствовать себя счастливым, когда имеет возможность переписать хотя бы часть своего произведения. Много ли ты правишь?

Г. Г. М. Первое, что я делаю, поднявшись,— поправляю от руки черными чернилами сделанное накануне. Затем перепечатываю все начисто. Затем вношу поправки в готовую рукопись и мало-помалу отношу ее машинистке, так как никогда не делаю копий с того, что пишу, и если что-то теряется в хождении взад и вперед, то потеря не такова, чтобы ее нельзя было восстановить.

Вопрос. Ну, а корректура?

Г. Г. М. Я всегда читаю корректуру из предосторожности. Издатели романа «Сто лет одиночества» предоставили мне право изменять все, что я захочу, но я переменил только два слова. На самом деле, с того момента, когда я в последний раз прочитываю удовлетворяющий меня оригинал, книга перестает интересовать меня навсегда.

Интервью Габриэля Гарсиа Маркеса с Армандо Дураном, корреспондентом венесуэльского журнала «Ревиста де культура насиональ» (№ 185, июль—сентябрь 1968 г.).

[...]

Г. Г. М. Все мы пишем первый большой роман о человеке Латинской Америки. Фуэнтес рисует портрет новой мексиканской буржуазии; Варгас Льоса раскрывает аспекты социальной жизни Перу; Кортасар — иные аспекты, и так далее. Мне кажется знаменательным, что все мы сочиняем разные тома одного произведения, ибо то, что должно получиться, как я надеюсь, составит в итоге обобщающую картину латиноамериканской действительности. Я настолько убежден в единстве этого мира, запечатленного в латиноамериканском романе, что в моей книге «Сто лет одиночества» участвует персонаж Карлоса Фуэнтеса, один из ее героев живет в том самом квартале Парижа, где умер один из персонажей Кортасара, а другой герой встречается с персонажем Карпентьера. Я рассматриваю это как первую попытку объединить творимый нами мир.

[Впрочем, Гарсиа Маркес быстро пробуждается от своих достойных Боливара мечтаний (объединение Латинской Америки хотя бы на страницах романа), когда я спрашиваю его, сумел бы он выдержать фундаментальную критику своего творчества. Он отвечает:]

Г. Г. М. Я не знаю, как бы выдержал враждебную критику, потому что до сих пор с ней не встречался. В этом отношении у меня нет никакого горького опыта.

Вопрос. Вы говорили, что самым заметным пороком испаноамериканской прозы является ее риторическое многословие. В чем, по-вашему, причина этой особенности? И другой вопрос, связанный с первым: по-видимому, ваш роман не страдает этим ужасным пороком, но уверены ли вы, что он свободен и от велеречивости в описании вещей?

Г. Г. М. Особенность эту я отношу за счет того, что содержание смешали с формой. Все, с чем встречаемся мы в Латинской Америке — повседневные факты, политические движения, общественные события,— все это огромно, нарушает пропорции и словно бы существует в каком-то ином измерении. Мне кажется, что до сих пор об этом пытались рассказывать в столь же чрезмерной и риторической манере, а я думаю, что поступать нужно как раз наоборот: усвоить себе манеру самую строгую и, главное, в высшей степени простую. В этом также ответ и на второй вопрос. Я продолжаю думать, что основная проблема литературы — это проблема общения с читателем, и убежден, что простая и строгая форма не только наиболее действенна, но и наиболее трудна. Лучшая похвала, которую я слышал роману «Сто лет одиночества» от одного друга, заключалась в том, что книга показалась ему написанной восьмилетним ребенком...

[Но ребенком, весьма рано созревшим, прерываю я. Вопрос о критике, по-видимому, продолжает беспокоить Гарсиа Маркеса, потому что он говорит:]

Г. Г. М. Как я уже сказал, в отношениях с критикой у меня нет никакого горького опыта. Во всяком случае, я считаю, что критика имеет полное право делать свое дело так, как находит нужным. Тот, кто публикует книгу, обязан вынести все последствия. Но мне кажется, что процесс возникновения нового латиноамериканского романа обгоняет критику и что усилиям, которые делаем мы в этой области, должны бы соответствовать такие же усилия со стороны критиков. Боюсь, что мы забираемся на их территорию. Критике следовало бы прибавить газу, чтобы выполнить свою задачу: ориентировать читающую публику и помочь писателям яснее увидеть цель.

Вопрос. Чем объяснить отставание критики? Не в том ли дело, что сами вы, «новые романисты», запоздали с появлением и критика застоялась?

Г. Г. М. Не знаю, можно ли считать это порочным кругом...

Вопрос. Вы говорили, что начали писать потому, что поняли: читая ваши произведения, друзья будут любить вас еще больше. «Сто лет одиночества» в особенности производит впечатление, что автор исполнен любви к читателям: книга излучает любовь во все стороны, любовь во всех формах. Не так ли?

Г. Г. М. Очень просто: мне нравится, чтобы людям нравилось то, что я пишу. Если вы находите в этом романе столько любви, вообразите, сколько любви требуется мне. Я думаю, что единственная мысль, которая могла бы по-настоящему испугать меня, это мысль о том, что кто-то из друзей меня не любит. Дай-то бог мне повстречать друга, который любил бы меня хотя бы вполовину так, как я люблю друга, любящего меня меньше, чем я. Это звучит пошло и напыщенно, но это так.

Вопрос. Ну, а теперь скажите: каково, по-вашему, наибольшее препятствие из тех, с которыми сталкивается писатель, а конкретно — латиноамериканский романист?

Г. Г. М. Это трудности чисто литературного свойства. И прежде всего — трудность способа выражения. Для писателя Латинской Америки постоянная трудность заключается в слове, в словах. Дело в том, что испанский язык нами забыт. Или мы просто не знаем его. Уже с легкостью утверждают, что испанский язык не создан для романа. Я же, напротив, думаю, что он для этого создан. Но при этом мы должны непрерывно исследовать язык, изучать наше орудие труда. С тех пор как я решил стать писателем, я встретился с этой трудностью и начал работать над изучением языка. Приходится слышать: «Как жаль, что нельзя писать по-английски или по-французски — на языках, позволяющих передать столько оттенков». Я уверен, что испанский язык столь же великолепен для романа, сколь и все остальные. Беда лишь в том, что мы не знаем его по-настоящему. Если взять английский, французский, итальянский, то здесь разговорный и письменный языки совпадают. Напротив, имеются испанский разговорный и испанский письменный языки. В этом заключается проблема театра на испанском языке: в постановке пьеса звучит совсем не так, как была написана, и уже не производит впечатления. Дело в том, что мы знаем испанский разговорный, но не знаем письменного. Мы пытаемся писать романы на разговорном, тогда как должны создавать их на письменном. Я вынашиваю свой роман вместе с его языком.

[Я-то имела в виду узкую, убогую, ограниченную среду Латинской Америки, среду, которая, с ее предрассудками, глупой мелочностью, смешной торжественностью, с ее напыщенными писателями и столькими фальшивыми ценностями, представляет собой почти непреодолимое препятствие для романиста, ставящего перед собой большие цели всемирного масштаба и желающего быть независимым, не идущим на компромиссы и ограничения,— словом, для настоящего романиста.

Гарсиа Маркес отвечает, что он не ощущал ничего такого.]

Вопрос. Не встретили ли вы трудностей, сочетая в романе «Сто лет одиночества» реальность, на которой он держится, с фантазией?

Г. Г. М. Нет, потому что мы живем на континенте, где повседневная жизнь соткана из реальности и мифов. Мы рождаемся и живем в мире фантастической реальности.

Вопрос. А теперь вы едете в Европу. Зачем? Вы хотите последовать примеру испаноамериканских романистов, которые живут в Европе,— Кортасара, Варгаса Льосы, Фуэнтеса, Доносо?.. Чем вы объясняете, что все они предпочитают жить в Европе, в то время как пишут о Латинской Америке?

Г. Г. М. Прежде всего, где бы ни находились эти писатели, они всегда живут жизнью своих стран. Когда вы читаете произведения Кортасара, Варгаса Льосы, Фуэнтеса, вы понимаете, что они написаны людьми, чьи корни так или иначе находятся в земле их родины. Меня тоже часто спрашивают в Колумбии, особенно студенты, почему я там не живу...

Вопрос. И что же вы отвечаете?

Г. Г. М. Что на самом деле я живу в Колумбии. Посмотрите мою почту — это сущее бедствие. Вот вырезки из колумбийских газет, письма друзей. В любую минуту я могу сказать, как обстоят дела в Колумбии. Я непрерывно получаю информацию о положении в стране, а кроме того, в каком бы месте земного шара я ни писал роман, я пишу колумбийский роман. Фактически я нахожусь там. Мне кажется, что каждый писатель из тех, что не живут в своей стране, имеет на то собственные частные причины. Моя причина весьма проста: положение иностранца в любой стране обеспечивает мне независимость от публики и известную неприкосновенность личной жизни — то, что необходимо мне для работы. Заграница дает некоторую анонимность частной жизни, очень важное условие для того, кто пишет. Теперь я еду в Барселону, чтобы написать книгу, задуманную уже давно. Я уезжаю на год, но я вернусь. Здесь я оставляю свой дом...

Вопрос. Не расскажете ли вы об этой книге?

Г. Г. М. О той, над которой сейчас работаю? Я надеюсь, что это будет огромное бредовое изображение того огромного бредового существа, каким является латиноамериканский диктатор. Встречаясь с преступлением, я думаю больше об убийце, чем об убитом. И вот я решаюсь признаться, что в моем изображении типичного латиноамериканского диктатора, мифологического и легендарного, есть сочувствие. Мой диктатор, генерал Никанор Альварадо, достиг такой невероятной власти, что ему уже не нужно управлять. Он сделался настолько могущественным, что стал совершенно одиноким и совершенно глухим во дворце, полном клеток с канарейками, где по залам прогуливаются коровы. Диктатор сходит с ума по шестнадцатилетней девушке, провозглашенной королевой красоты: от любви он приходит в такое отчаяние, что приказывает казнить три тысячи политических заключенных за одну ночь... Это поэтическое воплощение латиноамериканского

мифа о диктаторе. Эта книга, в которой я по-настоящему рискую разбить себе лоб. Посмотрим, попаду ли я в цель. К моменту повествования диктатору сто двадцать три года. Он столько лет находится у власти, что уже не помнит, как пришел к ней. Сам он не отдает себе отчета в том, что оглох; ему только кажется, что канарейки поют все реже и реже. Когда же он окончательно теряет слух, осуществляется величайшая мечта его жизни: он слышит шум моря днем и ночью несмотря на то, что находится в пятистах километрах от моря. Книга может потерпеть крах из-за того, что образ диктатора проникнут тоской и ностальгией. Называться она будет «Осень патриарха» [1].

Вопрос. Говоря о независимости от публики и известной неприкосновенности частной жизни, полезных для писателя и достижимых — в идеале — в Европе, вы, наверное, имели в виду и возможность заработать на жизнь с помощью различных временных занятий, которые не удается найти у себя на родине, в Латинской Америке? Кстати, считаете ли вы совместимой карьеру писателя с официальной карьерой (от третьеразрядного чиновника до министра), которую делают многие латиноамериканские писатели?

Г. Г. М. Писатель должен быть писателем со всеми вытекающими отсюда последствиями. Есть одна отвратительная вещь — известная готовность латиноамериканского писателя принимать подачки. Вы замечаете, что мы, писатели, постоянно просим, чтобы нас кормили, чтобы нам покровительствовали, давали стипендии и пособия, предоставляли нам необременительные должности, которые дадут нам возможность писать? Это мне кажется возмутительным. Писатель должен стремиться жить тем, что он пишет, как сапожник живет своим ремеслом. Ясно, что это нелегко в том обществе, где мы живем. Но нужно полностью идти на риск, связанный с призванием, и если выбирать это призвание, то со всеми опасностями, которые оно сулит. За двадцать лет, что я пишу, я никогда не принимал ни стипендии, ни субсидии, никаких бюрократических и дипломатических постов, зато брался за работу всякого рода, достойную, а порою, быть может, и недостойную, чтобы иметь возможность писать. Доказательство моей правоты — в том, что теперь я начинаю жить за счет моих книг.

Вопрос. Как я понимаю, вся ваша литературная работа представляет собой эксперимент. Какова его цель?

Г. Г. М. По-моему, всякий роман — эксперимент. Мы стремимся рассказывать, с каждым разом все лучше, о событиях, которые происходят с людьми. Если при этом не экспериментировать, то едва ли удастся сказать или сделать что-то новое. С каждым романом рискуешь расшибить себе лоб.

Вопрос. В какой степени ваши книги основаны на личном опыте?

Г. Г. М. Романы подобны снам. Так же, как сны, они строятся из фрагментов действительности, причем результатом является создание новой, иной действительности. Таковы и мои романы. Личный опыт в них переработан, персонажи образованы из кусочков тех или иных известных мне людей. То же самое происходит с событиями и средой...

Беседа Габриэля Гарсиа Маркеса с Росой Кастро, корреспондентом мексиканского журнала «Сьемпре» (23 августа 1967 г.).

[...]

Г. Г. М. По существу, роман «Сто лет одиночества» должен был быть моей первой книгой. Я начал писать его в восемнадцать лет, но вскоре понял, что недостаточно подготовлен, чтобы сделать это хорошо. У меня не было ничего — ни техники, ни опыта, ни умения работать. Я был еще опутан цепями традиций латиноамериканского романа, перегруженного академизмом и риторикой. Чтобы преодолеть многословие, столь любезное нашей литературе, я доискивался простоты любой ценой. Конечно, я сбивался с пути. Ошибкой писателей прошлого на нашем континенте было то, что они слишком примитивно объясняли грандиозность нашей повседневной реальности. В связи с романом «Сто лет одиночества» некоторые критики вспоминали Рабле — несомненно, из-за преувеличенного характера изображенных в нем событий, из-за их грандиозности. Но такова Латинская Америка, совершенно фантастичная даже в обыденной жизни. Это земля необузданного, горячечного воображения, земля химерического и галлюцинирующего одиночества. Мои персонажи правдивы в той мере, в которой они отражают эту фантастическую реальность.

[1] В одной из бесед с Мигелем Фернандесом Брасо Гарсиа Маркес несколько уточнил замысел будущего романа: «Я пишу об одиночестве тирана. Роман будет представлять собою нечто вроде монолога диктатора, готовящегося предстать перед народным судом». *(Прим. перев.)*.

Вопрос. Следовательно, для того чтобы сделать латиноамериканскую действительность достоянием литературы, надо было прежде всего найти новый язык?

Г. Г. М. Очевидно, что традиционный испанский язык (язык Испании) не мог выразить полностью существо жизни нашего континента. Нужно было создать новый испанский язык. Думаю, что именно поиски языка, который отвечал бы задаче — рассказать человеку Латинской Америки о том, что он собой представляет,— вот что характерно для так называемого нового латиноамериканского романа. Говорили, что наша современная литература — Карпентьер, Астуриас, Кортасар, Рульфо, Варгас Льоса, Фуэнтес — это «литература барокко». Не знаю, верно ли это определение. Уж если что барочно, так это сама латиноамериканская действительность, а литература — лишь ее отражение. Если говорить по существу, то я предпочитаю термин «магический реализм», употреблявшийся Карпентьером и Астуриасом для характеристики романа, в котором реальное смешано с фантастическим.

Вопрос. Ваши книги обладают единством темы: жизнь воображаемого селения Макондо. Однако от книги к книге меняется тон повествования, его концепция. Как могли бы вы определить эту эволюцию?

Г. Г. М. Мне трудно и почти невозможно определить ее, поскольку я не обладаю критическим темпераментом. Я ничего не смыслю в теориях. А кроме того, если в политике мне свойственны более и менее ясные и постоянные идеи и симпатии, то мои литературные взгляды все время меняются. Когда я пишу роман или рассказ, то всегда делаю это без предварительного плана, не зная, куда я иду, открывая себе самому историю, которую рассказываю. Я бросаю на чашу весов все свои силы, даю волю моим страстям и причудам, не размышляю. В этот момент мне важна не книга сама по себе, но путь, который она открывает. Истории могут и должны рассказываться, но без какой-либо предвзятости. Нужно широко распахнуть ворота вымыслу и даже всем излишествам вымысла. Писать, беспокоясь только о том, чтобы узнать, что случится с героями завтра. Все остальное, я думаю,— дело критиков, даже если они приписывают вам намерения, о которых вы не подозревали, влияния авторов, которых вы не читали...

Вопрос. Какова в таких случаях ваша реакция?

Г. Г. М. Меня это забавляет. Я немедленно берусь за произведения, о которых они говорят, и читаю их — любопытства ради. В прошлом году аргентинские психоаналитики собрались, дабы произвести вскрытие романа «Сто лет одиночества». Они пришли к заключению, что книга моя отражает эдипов комплекс, блестяще преодоленный. Поискав как следует, можно обнаружить в ней переплетение нитей политических, социологических, экономических, присущих сну и прочих. Сам же я думаю, что меня прежде всего привлекала возможность рассказать историю семьи, над которой висело проклятие кровосмешения и которая, несмотря на все меры предосторожности, принятые разными поколениями, в конце концов произвела на свет ребенка, обладающего диковинным свиным хвостиком.

Вопрос. В романе «Сто лет одиночества» постоянно присутствует юмор — он определяет собой многие эпизоды. Не означает ли это по-настоящему новой ориентации вашего творчества?

Г. Г. М. Я больше не хочу писать, испытывая страдания. Мне хотелось развлечься комическими и фантастическими напастями, преследующими род Буэндиа. Роман не должен быть скучным ни на минуту. Необходимо, чтобы его перипетии беспрерывно обновлялись, перемешивая реальное с нереальным, возможное с невозможным.

Интервью Габриэля Гарсиа Маркеса с Клодом Куффоном, корреспондентом французской газеты «Монд» (7 декабря 1968 г.).

Проза Гарсиа Маркеса — хоть она и развивается в руслах вымысла, фантазии и мифологии — всегда обладает социальной глубиной, политической точкой зрения; она разоблачает безнравственных правителей, осуществляющих неравенство.

Порой, из-за расточительности этого сатанинского воображения, может показаться, что автор уходит от «больших тем», что он касается их слишком бегло. На самом же деле он буквально пригвождает к ним читателя острием своей иронии, своего критического чувства, своим непримиримым отношением к зловонному самодовольству.

Гарсиа Маркес ненавязчив. Его мысли льются быстро, легко, весело. Они подобны напористому потоку:

— Принадлежат ли «Сто лет одиночества» к так называемой литературе ухода? Я причислил бы этот роман не к литературе ухода, а, напротив, к литературе возвращения, к литературе погружения в жизнь и ее осмысления. Нужно иметь в виду, что этот роман обращен к действительности...

Утверждать, что мы занимаемся эскепизмом,— абсурдно: ведь внимательное чтение наших книг обнаруживает, что мы гораздо сильнее проникнуты политикой, более «ангажированы», чем даже наши предшественники. Следует принять во внимание, что они исходили из принципов памфлетного реализма, рассчитывая на его разоблачительную силу и не отдавая себе отчета в том, что такой реализм ограничивал их возможности,—с его помощью им удавалось отразить лишь один из аспектов проблемы, а не все и даже не большую часть этих аспектов, на что претендуем мы с выдвигаемым нами типом синтетического романа. Читателю, незнакомому с историей моей страны, «Сто лет одиночества» могут показаться просто славным романом, который допускает самое различное истолкование. Но такой читатель едва ли поймет, что означают тридцать две военные кампании, развязанные полковником Аурелиано Буэндиа, что означает жестокость гражданских войн, которые вели между собой консерваторы и либералы,— войн, которые почти ничего не дали, так как страна и сегодня нуждается, как известно, в удовлетворении тех самых требований, что предъявляли либералы сто лет назад. Или три тысячи убитых на площади Макондо, о которых никто не помнит, три тысячи скошенных огнем армейских пулеметов — все это ничего не скажет тому, кто не знает истории Колумбии или не пережил этой истории. Но я вас уверяю, что колумбийским студентам это скажет о многом, и они лучше, чем кто-либо, понимают меру политической ответственности которую берут на себя Хулио Кортасар, Марио Варгас Льоса, я сам и все мы,— даже если мы пишем вдали от родины и создаем новый тип романа, который иным может показаться эскепистским и недостаточно ангажированным.

Габриэль Гарсиа Маркес дал понять в этот вечер, что для него всего важнее писать, выполнять свой долг писателя. Как мы убедились, у него есть свои политические убеждения. Но он считает, что заявлять об этих убеждениях и развивать их он должен посредством своих книг.

— Призвание романиста в любых общественных условиях заключается в том, чтобы писать хорошие романы. При этом я отдаю себе отчет в том, что всякий по-настоящему хороший роман неизбежно является бунтарским и тем самым, вольно или невольно, приобретает подрывной характер. Всегда так было и всегда так будет. А на вулканическом континенте Латинской Америки эта закономерность выступает особенно драматично.

Из книги Мигеля Фернандеса Брасо «Габриэль Гарсиа Маркес. Нескончаемая беседа». Мадрид, 1969 г.

Перевод с испанского В. КУТЕЙЩИКОВОЙ

Публицистика

ДЖЕЙМС ОЛДРИДЖ

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА

Лондонский район Челси известен как место обитания современной богемы. Там можно найти все, что душе угодно,— от прожигающих жизнь молодых аристократов до тайных притонов курильщиков марихуаны. Недавно я шел в Челси по Кингс-Роуд и увидел весьма странную процессию, состоящую из шести юношей в желтых одеяниях буддийских монахов. В них с первого взгляда можно было узнать американцев. Младшему на вид было лет пятнадцать. Неумело выбритые головы, длинные косицы, почти все — белобрысые. Они шли гуськом, что-то декламировали нараспев и позвякивали крохотными цимбалами. Еще два «буддийских» монаха, тоже американцы, собирали деньги у прохожих на тротуарах. Зрелище было забавным и грустным, и невольно хотелось узнать, для чего им понадобилось разыгрывать из себя тибетских монахов в центре курящего марихуану, аристократичного, благонамеренного Челси.

Этих детей Будды, по их словам, привлекла буддийская философия мира и нирваны, идея спасения человеческой личности через повторение священных сутр. Они считают, что заняли позицию служения миру и человечеству, отрекшись от современного буржуазного нравственного разложения и культа материальных благ, особенно его американской разновидности, знакомой им с рождения.

Мне очень хотелось бы уверовать в их примитивную панацею, но их американская обувь, американские физиономии и американская бодрость были полнейшим отрицанием всего того, чем является буддизм для Востока, где большинство его последователей угнетены, невежественны, нищи и отсталы, причем религия для них представляет насущную потребность, связанную с социальными условиями, а не прихоть, как для иных интеллигентов.

И мне пришло в голову, что очень многие из новых американских «антирелигий» строились по примитивным и отсталым образцам, следуя примеру невежественных и неприкаянных. Хиппи и йиппи смахивают по виду на восточных дервишей, а иногда — на американских индейцев. Их женщины походят на бедных бедуинок, заморенных голодом мексиканок или нищих евреек средневековья.

Большинство из них относительно безвредны для общества. Но в этих «антибуржуазных» религиях (они все претендуют на антибуржуазность) имеются и опасные черты; и те, кто их исповедует, нередко заходят гораздо дальше, чем «буддисты» в желтых одеяниях, разгуливающие по Челси, или «краснокожие индейцы» с Пикадилли. Насилие, разврат и наркомания — все это превратилось в своего рода платформу для многих так называемых «антибуржуазных» позиций. В Калифорнии существует секта, последователи которой с убийствами богатых голливудских звезд связывали не только мотивы своего «сексуального освобождения», но и пытались приспособить к ним идеи протеста против «буржуазных» ценностей. В той же Калифорнии совсем недавно один человек обвинялся в убийстве богатой семьи, состоявшей из родителей и двух детей, «в знак протеста против культа материальных благ, господствующего в американском обществе». Над кроватью обвиняемого было написано слово «забавы», которое считается «подпольным» антибуржуазным лозунгом знаменитого Эбби Хоффмена, одного из обвиняемых на недавнем чикагском процессе.

Или пример из другой области. Тимоти О'Лири, в прошлом гарвардский препода-

ватель, который всячески пропагандировал в Америке необходимость обращения к ЛСД и другим наркотикам как средству спасения человеческой личности в буржуазном мире, недавно бежал из американской тюрьмы и затем просил о политическом убежище Алжир, Сирию, ОАР и Ливан. Они все отказали ему, поскольку наркотики в этих странах никогда не были «освобождением», а только тяжелейшим проклятием. Марракеш в Марокко полон подобных «беженцев» из буржуазной Швеции, Германии, Америки и Англии. Кишит ими и Тунис. Все они «антибуржуазны», и все живут в ужасающей грязи — физической и духовной. Они пользуются наркотиками как средством обретения своего особого культового хаоса («свобода и хаос»— это один из лозунгов йиппи).

Все это — лишь немногие и весьма будничные примеры тех «антибуржуазных» культов, которые возникли в нашем западном мире. Вообще же такие культы исчисляются буквально сотнями. И большинство из них куда более невероятно, чем те, о которых я упомянул.

Разумеется, можно указать и на более серьезные примеры такого «антибуржуазного» протеста. В мае прошлого года французская студентка Фредерика Деланж была приговорена к тринадцати месяцам тюремного заключения за участие в налете на парижский бакалейный магазин «Фошон», специализирующийся на продаже деликатесов. Что она унесла из этого знаменитого магазина? Консервированные тропические фрукты, паштет из гусиной печенки и другие яства, которые не по карману простым людям. «Мы хотели раздать эти деликатесы людям, которые трудятся по-настоящему,— сказала она.— Тем, кто беден. Это была благая цель». Французский прокурор назвал эти действия нарушением общественного порядка, анархией и насилием. Мадемуазель Деланж, молодая интеллигентка, назвала их революционными и антибуржуазными.

Подобные движения не только антибуржуазны, они в той или иной степени порождены интеллигенцией и претендуют на определенность позиций и целей. А поскольку многие из них перекрываются религией, нигилизмом, наркоманией, анархизмом, психозами и «чистой р-р-революционностью», в сущности они знаменуют тот аморфный хаос, который создает наше западное общество. И этот аморфный хаос нашего общества нередко в свою очередь ввергает в хаос многих из тех, кто пытается ему противостоять.

В результате становится все труднее находить четкие определения для этих разнообразных движений бунта. Наше общество достигло такой точки, когда даже сама буржуазия присоединяется порой к такому «антибуржуазному» союзу.

В октябре некто мистер Чарльз Кэррен сказал в Лондоне: «Мы все теперь марксисты». Кто такой мистер Чарльз Кэррен? Он — директор Би-би-си, краеугольного камня британского «эстаблишмент», официального знаменосца антикоммунизма и главного пропагандистского центра в системе защиты британского капитализма.

Почему же мистер Кэррен представляет себя миру в качестве «марксиста»? И почему католические священники в Испании называют себя «социальными революционерами»? В чем разница между этими двумя подходами? Почему Всемирный совет церквей дает деньги некоторым движениям африканского Сопротивления? Почему сотня английских епископов протестует против намерения консервативного правительства продавать оружие Южной Африке? Почему столько самых разных людей, столько искренних и неискренних людей внезапно почувствовали потребность выбрать свою позицию?

Проблема, которую я затронул, ставя эти вопросы, связана с идеей подлинной ответственности интеллигента, оказавшегося лицом к лицу с буржуазным обществом. В чем точно заключается ответственность интеллигенции? Каков правильный подход к этому вопросу? И каков неправильный? Что такое обман и что такое отсутствие обмана? В чем сходятся «антибуржуазные культы» с настоящей антибуржуазной философией? И сходятся ли они с ней хоть в чем-нибудь? Какого рода интеллигентность потребна тут?

Приведенные мной примеры достаточно ясно показывают, что почти все слои западной интеллигенции, от епископов до хиппи, чувствуют себя каким-то образом ответственными перед обществом. Потребовалось двадцать тяжелых послевоенных лет, чтобы западные интеллигенты, стоящие на твердых позициях, смогли убедить своих собратьев, что без служения каким-то социальным целям обойтись невозможно. И состояние самого западного мира, а также колониального мира побуждает мыслящего человека задуматься над тем, что как-то неладно обстоят дела в их обществе, что необходимо что-то предпринять, что на карту поставлено что-то важное для нас всех.

При этом долг интеллигента не исчерпывается решительным выбором позиции — кроме этого ему необходимы умение судить, знания и способность к анализу. Я сошлюсь на Бернадетту Делвин, молодую ольстерскую революционерку. В начале прошлого года мисс Делвин была приговорена к шести месяцам тюремного заключения за участие в уличных беспорядках, стихийно возникших в Лондондерри, где в полицейских швыряли бензиновыми бомбами. Когда в конце октября мисс Делвин вышла на свободу, она заявила, что в тюрьме у нее было достаточно времени для размышлений и теперь она понимает, что одними стихийными исступленными мятежами дела не поправить. Задача в том, чтобы искать средства объединить ирландский народ на борьбу против капитализма

ДЖЕЙМС ОЛДРИДЖ
ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА

и правящего класса во имя политики социализма. К мужеству мисс Делвин прибавилась мудрость.

Я хочу сказать, что у нас есть мужество Мы выбрали свою позицию. Нам сочувствуют не только замечательные люди, но и неприкаянные чудаки. Но мудрость и понимание обрести гораздо труднее. Например, во время знаменитых майских событий в Париже я обнаружил, что «революционные» студенты нередко бывали «революционны на словах и реакционны на деле». Этой фразой Энгельс охарактеризовал теорию революции через катастрофу, которую выдвинул Кювье. Не все студенты были реакционны, и не все они ошибались Но, изучая студенческие волнения минувших лет, все больше убеждаешься, что определенные группы их участников действовали «от имени рабочего класса», который они не представляли, с которым не имели контакта, которого не понимали и уж во всяком случае не имели ни малейшего права говорить от его имени. В тот момент это недоразумение было чревато большой опасностью...

Безусловно, любое подлинное движение за реформы и социальные изменения неизбежно подразумевает множество разных оттенков мировоззрения. Задача заключается в том, чтобы поразмыслить над объективными критериями, способными подсказать верные пути поиска.

Однако перед интеллигенцией стоят не только чисто политические проблемы, но и художественные. Многие писатели и художники, твердо выбравшие свою позицию, не всегда могут согласовать ее со своим творчеством. Некоторые художники на Западе предпочитают разделять свое искусство и свои взгляды, надеясь таким способом наилучшим образом послужить и тому и другому. Другие, подчиняя искусство своему социальному мировоззрению, постепенно обнаруживают некий разлад в своем творчестве, произведения их порой перестают удовлетворять ожидания читателей. Можно назвать не один десяток западных писателей, оказавшихся в таком положении.

Возьмем для примера Нормана Мейлера, американского романиста. Ему принадлежит один из лучших американских романов о прошлой мировой войне, «Нагие и мертвые», который он написал вскоре после ее окончания. Это была жестокая, прочувствованная и точная книга о тихоокеанской войне Америки и Японии. Правда, в ней прозвучало явно фрейдистское убеждение в том, что каждому человеку присуще стремление к насилию. Мейлер писал роман, а не социальную критику, хотя книга была насыщена социальными мотивами. Роман имел огромный успех, хотя и вызвал большой скандал, так как его язык по тем временам считался нецензурным.

После этого Мейлер написал еще четыре или пять романов, причем все они представляли собой крайне субъективные и устремленные вовнутрь описания его собственной капризной личности в травмированном состоянии: насилие и наркотики были в ту пору «под рукой» и в его творчестве, и в личной жизни.

Затем Мейлер заинтересовался различными движениями протеста в Америке и постепенно стал убежденным противником войны во Вьетнаме. Кроме того, он принял участие в политической жизни Америки, баллотируясь как независимый кандидат на пост мэра Нью-Йорка с программой, направленной при этом против той же войны во Вьетнаме. Он потерпел полное поражение, и этот период его общественной деятельности кончился так же, как и начался — скорее как эпизод его личной жизни, чем событие в политической жизни Америки.

Однако он продолжал бичевать все аспекты войны во Вьетнаме и писать о своей политической деятельности репортажи, а не воплощать ее в романы. Его критические обличения, высокий интеллектуальный уровень и острая наблюдательность все больше и больше служили скорее потребностям жанра «чистого репортажа», чем прозы. И наконец, когда он дал в «Эсквайр» и другие журналы репортажи о некоторых из съездов крупнейших американских политических партий, его назвали «величайшим репортером Америки», что десять лет назад привело бы его в ярость, так как он хотел тогда, чтобы его считали «настоящим» художником, а не репортером.

Иначе говоря, получается, что, когда Мейлер занял четкую политическую позицию, проза его словно перестала соответствовать высоким критериям. Он продолжал ее писать, но она не выдерживала сравнения с его репортажами и критическими очерками. Проза, как он сам признавал, перестала его удовлетворять. «Ангажированность» стала на пути «высокого искусства». Тогда Мейлер обратился к кино, и в октябре в Лондоне был показан один из его фильмов. Чистая импровизация, по мнению многих из тех, кто видел его, даже отдававшая любительством. Мейлер заявил, что это в настоящее время — его истинное поприще, позволяющее наиболее адекватно выражать себя как художника.

Создается впечатление, что Мейлер с острой отчетливостью осознает, что в качестве прозаика он уже не может сказать то, что хочет сказать. Совершенно очевидно, что настоящего «сплава» его безусловного литературного таланта с преданностью занятой им позиции не получилось. Обретая некую новую силу в качестве борца за свои убеждения, он кое-что утратил в смысле артистизма. Тем не менее Мейлер — наиболее интересный из современных американских писателей, хотя этим он обязан не столько своей художественной прозе, сколько критическим произведениям и политическим взглядам.

Такова дилемма, с которой, на свое несчастье, немало писателей сталкивалось и до него. Если присмотреться ко многим

прогрессивным современным писателям Запада, можно в этом убедиться. Но так было не всегда. Бернард Шоу умел прекрасно сочетать свое искусство со своей позицией. И Шон О'Кейси. И Горький. И Тургенев более ста лет назад, и во многих отношениях, как ни странно, даже Скотт Фицджеральд. Иногда это удавалось и Андре Жиду, а также Хемингуэю. И Драйзеру, и Томасу Манну, и Генриху Манну. Но вот Сартр, мне кажется, в этом смысле ближе к Норману Мейлеру. Художник и политический мыслитель не слиты в нем воедино. Когда Сартр пытается явить себя в этом единстве, он терпит неудачу.

Суть дела в том, что лучшие из наших художников в настоящее время пытаются в своем искусстве вступить в схватку со своим социальным существованием. Иногда им это удается, иногда они терпят неудачу Иногда, оказываясь правыми политически, они теряют в художественной убедительности. Единой закономерности тут не существует — наша дилемма отчасти и заключается в необходимости преодолеть «ножницы», образующиеся порой между воззрениями художника и качествами его артистизма.

Таким образом, проблема «ангажированности» художника далеко не всегда однозначна. Тем более насущно разобраться в оттенках решений, предлагаемых сегодня интеллектуалами Запада.

«Сердитые молодые люди» выступали против «завербованности» писателя. Целое поколение молодых западных немцев (предшествовавшее нынешнему) выросло с присловьем «без нас!». Экзистенциализм Сартра в сущности означал служение личности, а не обществу, поскольку индивидуализм — самая сердцевина его теории — помещал человека вне общества: Сартр настаивал на том, что личность диктует собственные условия своего присоединения к обществу.

И сейчас Сартр, «ангажированный» интеллектуал, все еще, в основном, остается в частном вагоне своего экзистенциалистского поезда. Время от времени он выходит из него на какой-нибудь социальной станции. Он выходил на станции борьбы за мир, на станции сосуществования, на чехословацкой станции, а в настоящий момент прибыл на станцию маоизма Политическая позиция для Сартра — это остановка в пути, а не станция назначения.

Идея «служения» причинила немало хлопот и Грэхему Грину. Студентом в Оксфорде Грин в течение двух суток был членом коммунистической партии. Что заставило его изменить свои взгляды? Дать на это исчерпывающий ответ невозможно, но я уже говорил раньше, что, на мой взгляд, его отпугнула ответственность интеллектуала, связанная с идеей служения рабочему классу. Однако «воспаленная» совесть не позволяла ему просто уйти от сознания своей ответственности. А потому он передал эту совесть на хранение католической церкви. Как ни странно, когда Грин хочет написать хороший роман с социальным содержанием, он на время забирает свою совесть у католической церкви. Но Грин, в отличие от Сартра, сумел сочетать свое искусство со своими убеждениями, и, хотя он далеко не так политически активен, как Сартр, его творческие достижения иногда бывают намного более высокими.

Можно обратиться и к истории «антибуржуазных нейтралистов» вроде Джона Осборна, первого «сердитого молодого человека». Я об Осборне уже писал раньше, подчеркивая, что он был сердит на общество за зло, которое оно причиняло лично ему. Не столько он отвергал буржуазное общество, сколько это общество отвергало его. Однако в последней пьесе «Отель в Амстердаме» он вновь исследует свою личную ситуацию. В центре пьесы — крупный кинопродюсер, который ни разу не появляется на сцене. Полдесятка людей, живущих в одном из амстердамских отелей, просто разговаривают о нем, показывая, что не могут без него обойтись, хотя и сердиты на него. Затем он умирает — по-прежнему за сценой,— и всеми внезапно овладевает растерянность, так как им больше не на кого сердиться. Другими словами, Осборн более или менее прямо дает понять, что причина его гнева умерла, несколько подведя его. Теперь ему не на что больше сердиться. Но, с точки зрения социальной, верно ли это? Современная Англия — это именно то общество, которое требовалось Джимми Портеру из «Оглянись во гневе». А потому Осборн завершает свою последнюю пьесу, ставя своих персонажей перед трудностью, с которой столкнулся он сам,— они не знают, что им делать дальше.

Но и в этой дилемме Осборн занимает какую-то позицию, если и не служит ей с безоговорочной последовательностью Собственно говоря, художник никогда не может остаться совсем в стороне, хочет он того или нет. Весь вопрос в том, с кем он и ради какой цели. Джон Брейн, в прошлом социалист, теперь называет себя консерватором и поддерживает смитовский режим в Родезии. («Я не прилепил еще просмитовский лозунг к моему «мерседесу» только потому,— сказал он недавно,— что тогда кто-нибудь обязательно изуродовал бы мою машину».) Кингсли Эмис верит в интеллигентскую элиту. Стейнбек незадолго до смерти высказался в поддержку американской войны во Вьетнаме. что было трагично.

Для всех интеллектуалов существует два лагеря, и они ведут постоянную войну друг с другом. Они нападают друг на друга и обличают своих противников.

Так было всегда — достаточно вспомнить ожесточенное соперничество Сократа и Аристофана, суровое письмо Белинского к Гоголю, презрительное оскорбление, которое Броунинг бросил в адрес Вордсворта — «за горстку серебра он нас оставил...» Не существует единого фронта интеллигенции,

---

ДЖЕЙМС ОЛДРИДЖ
ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА

так же как не существует единого фронта солдат, или моряков, или политиков.

Конечно, было бы замечательно, если бы все, что есть талантливого и умного, оказалось на стороне справедливых идей, а все бездарное и неумное — на стороне идей неверных. Но верного выбора не гарантирует ни талант, ни ум. Ни даже искренность. Сама по себе искренность не является залогом в выборе позиции или дела для служения. Есть много вполне искренних интеллигентов, которые поддерживают черные дела. И интеллект сам по себе не может быть мерилом верности выбора. Интеллект способен не только героически гибнуть и вдохновлять, но и предавать и губить.

Сартр в знаменитом эссе «Что есть экзистенциализм» оправдывает свою приверженность немецкому философу Хейдеггеру, который стал нацистом. Дело не в нацизме Хейдеггера, утверждает Сартр. «Лично Хейдеггер — бесхарактерный человек. Только и всего. Осмелитесь ли вы поэтому утверждать, что его философия служит оправданием его трусости? Разве вы не знаете, что люди, как правило, вовсе не измеряются теми же критериями, что их творения?»

Отъединяя художника от его творчества, Сартр тем самым требует признания за интеллектуалом права на исключительность. Отъединяет ли он бомбу, брошенную в его кабинет, от человека, который ее бросил? И что он скажет о небрежности механика, из-за которой гибнет реактивный лайнер?

Проблема выбора позиции интеллигентом всегда была связана с ответственностью за этот выбор. Кант оказал влиянис на многие поколения молодых буржуазных интеллигентов своей теорией ценности каждого индивида, которую нельзя приносить в жертву даже для пользы общества в целом. Кант превратил своих интеллектуалов в законодателей общины, стоящих даже выше блага этой общины. Подобная исключительность и индивидуализм несовместимы с идеей подлинного «служения» прогрессивному делу. Суть здесь в утверждении избранности интеллектуала.

Подлинная проблема для интеллигента заключается в том, как отделить сознание ответственности, долга служения обществу от претензий на собственную избранность. Даже в своем искусстве. Луначарский вновь и вновь возвращается к этому в своих очерках. И Луначарский требует, чтобы художник выявлял свою позицию не только прямыми высказываниями, но прежде всего посредством своего искусства. В статье о Максиме Горьком он говорит, что пролетарский писатель с огромной яркостью сказался в публицистике Горького. «Публицист Горький... взял на себя обязанность отражать полные предательства удары по коммунистическому делу, наносимые страхом и ненавистью...— писал Луначарский.— Конечно, ценна его помощь, например, как собирателя положительных показателей нашей стройки («Наши достижения»).

Но настоящая его обязанность лежит не здесь.

Он это знает.

Нам нужна очень большая литература. Нам нужна даже великая литература»[1].

Писатель должен писать, художник должен создавать картины — это часть их служения избранной позиции. В 1854 году Карл Маркс писал в статье «Английская буржуазия («Нью-Йорк дейли трибюн» от 1 августа): «Блестящая плеяда современных английских романистов, которые... раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты, вместе взятые»[2]. Это было творчество подлинных художников. Они умели воплотить свою позицию в своем искусстве.

Лично меня смущает то, что наши враги тоже умеют воплощать свою позицию в искусстве, и порой это у них получается лучше, чем у нас. Насилие, жестокость, всяческие извращения изображаются с большим умением и ловкостью в наших фильмах, литературе и порнографическом «искусстве». Использование искусства для пропаганды худшего, что в нас есть,— это часть нашего ужасного наследия. Этим занимаются интеллигенты, выбравшие служение злу, и они с большим умением используют свое искусство, чтобы убедить нас, что мы обречены, гнусны, больны или глупы и что для нас нет надежды.

Если художник хочет воспротивиться этому злу в искусстве, он должен противопоставить ему свое искусство, иначе искусство останется вотчиной чудовищ. И художнику мало просто протестовать. Художник, служащий правому делу, должен противопоставить плохому искусству хорошее искусство, искусству зла — гуманистическое искусство веры в человека. Особенно насущно это для кино.

Например, одно — показать жестокость, эротику и бесчеловечность человека по отношению к человеку, как часть какого-то целого, и совсем другое — превращать жестокость в «приятную» приправу, как делают многие западные кинорежиссеры. Или они превращают жестокость в самую сущность человека. Так же обстоит и с сексуальной откровенностью, которая может быть необходимой для искусства, но в современных новых фильмах эта прямолинейность все больше и больше превращается в чистейшей воды порнографию.

В сущности, в западном мире порнография уже приобрела респектабельность. В Дании законом разрешается изображать, выставлять на обозрение, снимать в кино и продавать порнографические материалы в любой форме. Недавно одна официальная комиссия в Соединенных Штатах предложила узаконить подобное положение вещей и там. В Западной Германии такой закон находится на рассмотрении парламен-

---

[1] А. В. Луначарский. Горький. К 40-летнему юбилею. Собр. соч., т. 2, М., «Художественная литература», 1964 г., стр. 166, 167.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10. Приложение, стр. 648.

та. В Англии наши наиболее культистские журналы, рассчитанные на вкусы высших классов, вроде «Санди таймс», стали «умеренными» защитниками порнографии. Теперь у интеллигенции в моде рассматривать порнографию как безобидное и вдохновляющее искусство. Более того: порнография тоже стала «антибуржуазной»!

Неужели действительно порнография может быть нашей союзницей? А если не так, на кого она работает? Преподаватель Копенгагенского университета некий Карл Кучинский, активный сторонник узаконенной порнографии, утверждает, что «порнографическая промышленность» имела в 1969 году оборот в 50—70 миллионов долларов только в одной Дании. Все знают, что порнография связана с большими деньгами, и тем не менее существуют движения, которые, объявляя себя «левыми» и «марксистскими», посвящают немало усилий изданию и назойливой пропаганде порнографических материалов как «революционных». Один из наиболее энергичных «подпольных» адвокатов порнографии Джон Невилл спокойненько выступает по нашему телевидению в качестве «марксиста». Распространение порнографии, вкупе с марихуаной, ЛСД и гашишем, представляет собой одну из форм разложения людей, маскирующих свое падение лозунгами радикального свойства.

Тем, кто не живет в западном мире, бывает нелегко разобраться в «антибуржуазном» характере этих движений, по сути своей явно буржуазных. Нелегко это и нам. В сущности, буржуазия сделала все, чтобы скомпрометировать истинное служение прогрессивным идеям. Ее представители вырывают из научной системы марксизма какие-то разрозненные положения или фразы, которые можно подогнать к их лозунгам и культам. Они заимствуют форму, не касаясь содержания. Это старый испытанный прием буржуазии. Тем не менее существуют тысячи молодых буржуазных интеллигентов, которых неподдельно возмущают современные буржуазные нравственные нормы. Они ненавидят лицемерие, насилие, коррупцию и алчность. Они ненавидят филистерство и двуличие существующей системы. Они презирают войну, которую Америка ведет во Вьетнаме, и разложение нашего общества, пораженного нищетой. Даже «революционеры-порнографисты» бичуют войну во Вьетнаме.

Ну, так удастся ли нам отыскать тропу в этом идеологическом хаосе? Как спасти то, что заслуживает спасения? Как разоблачить мнимых друзей, не оттолкнув наших сбитых с толку союзников?

Ответ могут подсказать теоретические работы подлинных марксистов, а не тех, кто выдает себя за них. Нам, видимо, стоит вновь обратиться к трудам, исследующим законы общественной жизни. Очень точные суждения на эти темы содержит статья об этике и эстетике Чернышевского. Говоря о субъективизме Михайловского, Луначарский указывает: «Это (субъективизм и утопизм) надо было разбить беспощадно; надо было доказать, что пока история не создаст предпосылок, пока массы не выступят на первый план, пока они не заразятся определенной энергией, не приобретут определенной организации, не может быть никакого сдвига вперед, не может быть никакой победы. Поэтому не воображай, что человек может руководить толпой, что ты можешь развязать то, что связала история. Иди к пролетариату, помогай ему расти, сознательно организовываться, действовать в союзе с историческими силами. Только так ты можешь победить, только тогда ты победишь, когда твои собственные желания окажутся совпадающими с законами общественного развития»[1].

Проблема служения интеллигента в наши дни по-прежнему остается точно такой же, какой ее видел Луначарский в двадцатых годах. Интеллигент по-прежнему должен идти к пролетариату, он должен организовываться и должен действовать в союзе с историческими силами, иначе для него нет никакой надежды. На протяжении истории еще не было времени, когда интеллигенту было бы настолько необходимо понять свою роль и сыграть ее как следует. Поддельные версии марксизма, поддельные представления о революции, поддельные приманки «антибуржуазности», поддельное служение поддельным целям — никогда еще подобные обманы не предпринимались в таких масштабах и с таким напором.

Никогда еще интеллигенту не было настолько необходимо найти научный и соответствующим образом оформленный базис для выбора своей позиции. Никогда человеческие чувства не были достаточны сами по себе. Искренности еще мало. Широких интеллектуальных концепций и перспектив еще мало. Служение гигантскому историческому движению должно быть точным, дисциплинированным и сознательным. Оно должно быть научным. Интеллектуал не смеет предаваться анархическому культу собственной личности. Интеллектуал уже не имеет права делать ошибки и объявлять их искусством. Интеллектуал не имеет права полагаться на интуицию, выбирая свою политическую позицию. Интеллектуал должен знать. Он должен понимать. А к знанию и пониманию есть только один путь — в единстве с дисциплинированным и организованным коллективом, который опирается не на один «чистый» интеллект, но использует силу самой истории и формируется на подлинном базисе марксизма.

---

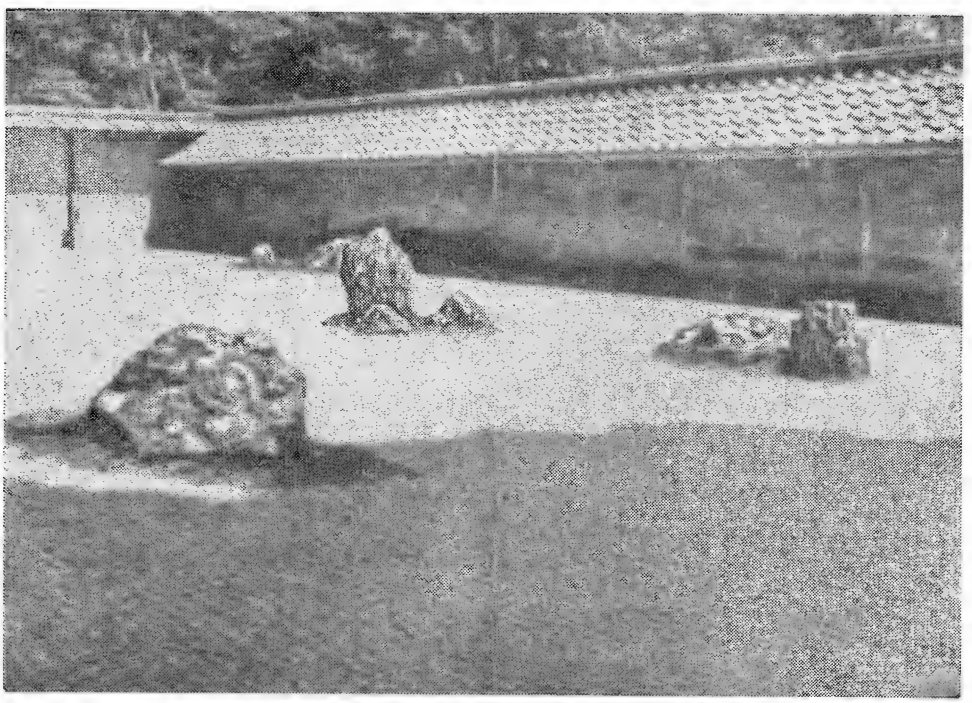
[1] А. В. Луначарский. Этика и эстетика Чернышевского перед судом современности. Собр. соч., т. 7. М., «Художественная литература», 1967 г., стр. 58.

Перевод с английского И. ГУРОВОЙ

Публицистика

ДАНИИЛ ГРАНИН

Из книги «САД КАМНЕЙ»



ЖУРНАЛИСТ ГЛЕБ ФОКИН ОТПРАВЛЯЕТСЯ В ЗАГАДОЧНУЮ, ПОЛНУЮ ЧУДЕС, НИ НА ЧТО НЕ ПОХОЖУЮ СТРАНУ

Двадцатого февраля в 13 часов 40 минут я ступил на землю только что открытой мной Японии. Обнаружил я эту страну случайно, когда самолет летел над тусклым щитом океана. Я мог бы написать, как Америго Веспуччи:

> «...я обнаружил материк, где некоторые долины гораздо гуще населены людьми и животными, нежели в нашей Европе, Азии, Африке, к тому же там более приятный и мягкий климат, чем в других знакомых нам частях света».

Никто до меня в Японии никогда не бывал. Я выяснил это перед отъездом. Никто из моих родных, ни Игорь, ни Владимир Яковлевич, который исходил даже Курилы, ни моя жена, ни дочь, которая отправлялась каждый выходной невесть куда. Я был первый, из знакомых и близких мне людей, попавший в Японию.

Сверху, с летящего самолета, Япония выглядела маленькой, совсем как на глобусе. Караван вытянутых островов тянулся по воде, и было невозможно представить, как на этих буграх умещается сто миллионов человек с домами, пагодами и рисовыми полями. Вокруг по морю ходили пароходы, корабли, моря было много, и оно единственное с высоты не казалось игрушечным.

Когда самолет стал снижаться, появились подробности: черный остров превратился в небесно-голубой — это были крыши. Ни разу еще я не видел таких синих крыш. Лазурная черепица светилась и блестела, как будто мы спускались не на землю, а на небо. Китай назывался когда-то Небесной империей. Но я понял, что это ошибка. Имелась в виду Япония. Древние воздухоплаватели приняли Китай за Японию. Это было мое первое открытие. Легче всего делать открытия, пока ничего не знаешь о стране. Я совершил поначалу немало таких открытий. Самое из них важное произошло в те минуты, когда я медленно спустился по трапу и встал на бетонные плиты аэродрома Ханэда — я открыл в себе путешественника, который попал в никому не известную, загадочную страну.

Не так-то просто стать первооткрывателем, не имея компаса, карт, снаряжения, проводников, разъезжая в автомобиле, живя в отеле с телевизором и ванной, выложенной черным изразцом.

Но у меня были разные воодушевляющие примеры. Среди них самый убедительный — Аркадий Гайдар. Он умел войти в состояние путешественника в двух шагах от своего дома. У него есть рассказ «Голубая чашка», там он описывает путешествие в окрестностях дома, где он жил, как он ушел с девочкой и увидел привычный, казалось бы стертый от ежедневности, мир глазами путешественника, попавшего в неведомые и дальние страны. Так видеть и ощущать умеют только дети. И хорошие писатели. Сколько раз мне хотелось вот так же пуститься в путь по Ленинграду, по Нарвской заставе, удивиться, увидеть все иным, испытать приключения чужеземца.

В Японии мне помогло то, что все тут говорили и писали по-японски. Это было весьма важное обстоятельство. В Америке, например, там тоже говорят и пишут по-английски, но там хоть что-то можно понять, например: «restaurant» или «cigarette», а кроме того, «thank you», «good-bye» — тоже можно догадаться. Здесь же все было начисто непонятно. Повсюду висели иероглифы. Это такие знаки, что даже вполне образованный японец не знает всех иероглифов. У нас, наверное, тоже много надписей, но на них большей частью не обращаешь внимания: «Выписывайте газеты и журналы», «Пожарный гидрант», «Кассир справок не дает». А если это же, да иероглифами? Сразу любая надпись становилась опасно существенной. Кто знает, о чем она сообщала, то ли «Добро пожаловать», то ли «Вход воспрещен».

Приходилось полагаться только на свои чувства и наблюдательность. Я шел по Гиндзе, как охотник сквозь джунгли, оглядываясь, принюхиваясь и на всякий случай улыбаясь. Надеяться было не на кого, я должен был все вызнавать сам, догадываться по каким-то ничтожным деталям.

Зато у меня было и преимущество: никакие слова и надписи не могли обмануть меня. Меня легко уговорить, а еще больше я верю печатному слову. Тут же я видел все, так сказать, в неистолкованном виде. Грязь и мусор на маленьких улочках, расширенные зрачки наркоманов. Забегаловка напротив отеля была никудышная, а на вывеске и каких-то лентах над входом и венках она расписывалась, вероятно, как образец японской кухни. Ничто не мешало мне составить собственное мнение о твердости жилистого мяса и недоваренной лапши. Чужие суждения не путали картину. Иногда от такой свободы даже становилось неуютно.

Осторожно я двигался, стараясь держаться толпы, быть вместе со всеми, останавливался, где останавливались другие, делал все, как все. Я чувствовал себя разведчиком, заброшенным на другую планету, и ничем не выдавал своего присутствия.

Из того, что я видел, я сочинял себе свою Японию; не то чтоб я ее придумывал, я пользовался тем, что было передо мною — соединял, выстраивал...

На перекрестке Гиндзы, у кинотеатра, горело световое табло, на табло выскакивали цифры — 75, 81, 86, 70. Перед табло стоял я, пытаясь уразуметь, что сие означает.

Сыпал мелкий снежок, по Гиндзе бежали ребята с лыжами на плечах. Где-то, значит, были тут и снежные горы и трамплины, а здесь снег таял, не долетая до земли, люди шли под зонтиками, синими, розовыми, расписанными бабочками и змеями. С высоты своего роста я не видел лиц, а видел лишь колыхание и движение зонтов — пестрые огромные цветы, которые распускались под снегом. Слякотная, самая что ни на есть питерская погодка стала таинственной и зыбкой, как на картинах Хокусаи. Люди, которые скрывались под этими зонтами, были тоже загадочны. Мне совсем не хотелось проникать в их жизнь, мне нравилась мелкая, скользящая походка женщин, стук деревянных сандалет, белые носочки с пальчиком, печальный блеск черных глаз из-под голубого купола зонта, мужчины в черных прямых пальто, их тонкие гибкие пальцы, эта сырая зябкость чужой непогоды... Я дрожал от холода. Меня уверяли, что в Японии цветут вишни и сливы, а под ними сидят японцы и обмахиваются от жары

веерами. Поэтому меня нагрузили плавками, черными очками, шортами и безрукавками. Большинство людей считает, что чем дальше страна, тем в ней теплее, что в Южной Америке жарче, чем в Северной, а в Японии вообще солнце только и делает, что всходит. Я давно заметил, что больше всего знают о той стране, в которой никто не был. Игорь, например, заставил меня взять с собой кепку, мохнатую толстую кепку, чтобы защититься от солнечного удара.

Теперь я стоял на Гиндзе, защищенный этой кепкой, единственной своей теплой вещью, толстой кепкой, которая заменяла мне зонт, свитер и ботинки на каучуке.

Меня интересовало, почему на табло сменяются цифры. Никакой системы в этом не было. Что-то они показывали, но что? Число прохожих? Я пробовал подсчитать. Не сходилось. Пешеходы текли густой толпой, и какой смысл их считать.

Толпа на Гиндзе никогда не убывала. В первый же вечер Гиндза ослепила и оглушила меня. В ней была огромность всего — света, сутолоки, ширины, возбуждения. Великолепные многоэтажные универмаги и крохотные лавочки, которые заполняли каждую щель и каким-то образом тоже дополняли чувство громадности.

Высоко в небе происходила битва, какой-то шабаш рекламных огней. Устраивались хитроумнейшие светопредставления, фирмы твердили на всякий манер свои названия, изображали свои товары. Grown, Sony, Nissan — вверх, вниз, кувырком, то вдруг рассыплются, то соберутся. Живые картины из неона опоясывали башни из стекла и бетона. Действо это творилось не на каком-нибудь пятачке, а километрами, занимая длинный проспект, захватывая узкие боковые улочки, где было еще светлее, многолюднее, многоцветнее, и это тоже была Гиндза. Пожалуй, она была обширней и ярче Бродвея.

Больше всего я боялся заблудиться. Названий улиц нет, номера домов не подчинялись никакому порядку, Гиндза — это целый район; удаляясь от отеля, я пытался ставить крестики на домах, чем вызвал живой интерес полицейских. Тогда я решил осваивать местность радиальным способом: пройти немного вперед и вернуться тем же путем, затем продвинуться дальше и опять назад. Вправо и назад, влево и назад. Примерно как Робинзон. Всякий раз я находил на своем пути что-то новое. Я обнаружил крохотную закусочную, где еле могли уместиться три человека. Под железнодорожным мостом, в темноте двое парней продавали пистолеты, то ли игрушечные, то ли настоящие, не разобрать. Я добрался до хвоста какой-то очереди, состоящей главным образом из девочек. Очередь сворачивала за угол и опять за угол. Девочки, им было по 15—17 лет, раскладывали тюфячки, располагаясь на ночь. Рискнув, я зашагал вдоль их воробьиного щебета, вдоль строя их нейлоновых стеганок, платочков, вдоль круглых красных от холода мордашек, милых, разных, отвечающих на мое глазенье, на мою чудо-кепку смешливым блеском узких глаз. Голова очереди упиралась в подъезд концертного зала, где утром должны были продавать билеты на выступление американских певцов. На фотографии были изображены три женственно длинноволосых парня с гитарами. Я позавидовал их славе. Утром я встретил их в отеле. Они, скучая, слонялись перед витринами подвального магазина, разглядывая украшения из жемчуга, а я разглядывал их, но поскольку это было бесплатно и без очереди, зрелище это не доставило мне удовольствия.

Наступил час, когда я решился пересечь улицу и направиться за угол, к дальнему перекрестку, давно манившему меня непонятными белыми листами, под которыми сидели люди.

Это оказались хироманты. На белых листах были нарисованы типовые ладони с линиями ума, жизни и любви.

Глаза пожилой хиромантки слезились. Кутаясь в затрепанное хаори, она выделила меня из толпы и усмехнулась затаенно и величественно. Перед ней стоял лакированный черный ящик. Типовые ладони на таблицах выглядели вполне научно, по ним можно было не гадать, а вычислять с точностью до миллиметра, что и когда случится.

Я нащупал в кармане деньги и покорно протянул ей ладонь. Кто знает, что находилось в черном ящике — может, компьютер, может, в этой стране первоклассной электроники и всякой точной механики судьба была «как на ладони». Хиромантка и так и этак мяла мою ладонь и что-то приговаривала. По морщинам ее орехового лица я тем временем читал ее собственное прошлое и будущее. Это была довольно простая и грустная повесть. Хиромантка взволновалась — кажется, меня ждали невероятные события. Какие — она и сама не могла разобраться. Я был рад — будущее хотя бы отчасти должно оставаться неизвестным. Зачем мне знать, что ждет меня за углом? Важно, что меня что-то ждало, что-то забавное, странное...

Она развеселилась и подозвала своего соседа, продавца кроликов, оба они склонились над моей ладонью. Судя по таблице, ладонь моя соответствовала девятому номеру. Одна линия, правда, загибалась не туда. Вся надежда была на эту линию. Я понял, что должен быть готов к своей судьбе. И с этой минуты ожидание невероятного сопровождало меня, усиливая удивительность того, что я видел.

У меня был крохотный номер с еще более крохотным душем и умывальником, с телевизором, который включался, когда в автомат опустишь сто иен, с окном, из которого была видна лишь стена и в ней окно такого же номера, где жил какой-то

спортсмен. Утром я съедал банан, выпивал чашечку зеленого чая с сыром и уходил на свидание с нетерпеливо ждущей меня неизвестностью.

Кроме наземного Токио существовал подземный, с тесным метро, с магазинчиками, закусочными, ресторанами; еще существовал воздушный, приподнятый на бетонных столбах — рокадные дороги, грохочущие эстакады.

В этом приподнятом над землей Токио люди проводили время в машинах и вагонах. Заточенные в железные коробки, они день и ночь безостановочно кружились по бетонным орбитам. Главным образом для того, как объясняли мне местные журналисты, чтобы скорее износить свои машины.

— То есть как это? — недоумевал я.

— Очень просто — износить машину, чтобы купить новую машину.

Журналисты время от времени сопровождали меня по всяким редакциям, молодежным клубам, издательствам, где мы устанавливали контакты, выясняли отношения, занимались деловой частью моей поездки. Со злостью и насмешками показывали они мне обязательную Японию — широко известную, выставленную напоказ, размноженную на великолепных цветных открытках — объемных, стереоскопических, подмигивающих, Японию, экспонированную на международных выставках, сидящую в чайных домиках... Они терпеть ее не могли. Они были отчаянные профанаторы, иронисты и галлофилы. Особенно отличался маленький Ямаи-сан. Он утверждал, что я попал в страну безумия и абсурда. В этой Абсурдии все заняты куплей и продажей. Если японец не едет в машине, то он что-либо покупает. Если же он не покупает, то он продает. Япония состоит из лавочек, магазинчиков, киосков, ресторанчиков, рынков, автоматов, универмагов, они повсюду, им нет конца, конечно, их пока что меньше, чем людей, но наверняка больше, чем домов. Установлено, что японская женщина смотрит телевизор на два часа больше, чем самая смотроспособная американская. На восьми или девяти телевизионных каналах ей объясняют, что необходимо еще купить. Таким образом, когда японец ничего не покупает, и не продает, и не едет в машине, то он сидит перед телевизором. Время от времени передачи зачем-то прерываются фильмами, стрельбой, гонками и прочей интеллектуальной мурой. Ночью этому японцу снятся новые вещи. Сны приятные и красивые, как универмаги.

Есть ли большая радость, говорил Ямаи, чем ходить по универмагам и выбирать вещи. Покупая, чувствуешь себя свободным. Семьдесят сортов подтяжек. А там еще шестьдесят. Полная свобода выбора. Можно выбирать часами, такой простор, столько возможностей проявить свой вкус и свои принципы. Могу купить че здесь, а пуститься по магазинчикам или поехать в Уэно. И повсюду вам будут улыбаться, любить вас, повсюду вы будете желанным. Миллионы покупателей замороченно кружатся, опьяненные, как наркоманы; их обирают, обманывают, они ничего не замечают...

Он иронизировал, издевался, преувеличивал, но он любил свою страну. За горечью его насмешек угадывалась и другая Япония. Она хранилась внутри этой сумасшедшей карусели, как сказочный ларец за семью печатями.

В писчебумажном магазине на полках лежали стопки бумаги. Мне надо было купить просто бумагу для писем. Но просто бумаги не было. Вся бумага была разной. Я перебирал шелковисто-лиловую, с атласно-тисненными листами клёна, мохнато-серую, песочную, края рваные, края с темным отливом, бумагу с водяными знаками, с еле видимыми рисунками, бумагу тончайше-прозрачную, шершавую... Я растерялся среди этих десятков, а может, сотен сортов. Выбор был действительно удручающе велик. Но это был не просто выбор. Мне поясняли — вот эта бумага для деловых писем, эта — для писем друзьям, на этой пишут женщинам, на той лучше писать зимой, а на этой — печальные сообщения. Присматриваясь, я и в самом деле что-то такое начинал различать. Воспитанная веками культура чувств слегка приоткрылась передо мною через эти обыденные предметы.

Наверное, я купил бумагу для писем в дождливую погоду, ничего шутливо-беспечного не получалось.

«Когда ты далеко, я лучше тебя вижу; кажется, что я приехал сюда, на край света ради того, чтобы увидеть нас обоих. Японию откроют и без меня. Сейчас модно писать про Японию. Но открыть в ней что-либо можно, по-видимому, лишь открывая что-то в себе самом. А это трудно. Легче заниматься чужими душами, чем собственной...»

Как-то под вечер я попал в огромный универмаг. Девушка у эскалатора радостно поклонилась, приветствуя мое появление. Она приветствовала каждого входящего, это была ее работа, но мне было наплевать, я не собирался ни с кем делиться ее улыбкой и нежными словами, которые она сказала мне. Эскалатор поднимал меня этаж за этажом мимо расшитых кимоно, харэги, коэнсита, золотистых татами, низких лакированных столиков, обеденных сервизов, игрушек, велосипедов, бамбуковых спиннингов, роскошных часов, и вдруг из этого мира новеньких, новейших, самых модных вещей, пахнущих краской, блистающих никелем, нетронутой чистотой, я попал в старое, поношенное, захватанное и поразительно знакомое. Это были вещи моего детства. Первые вечные ручки — толстые, из пластмассы в мраморных разводах. Граммофонные пластинки —

«Виктория», «Голос его хозяина». Сами граммофоны с большими зеленоватыми трубами, деревянными инкрустированными ящиками. Цилиндры и котелки. Тяжелые карманные часы с цепочками. Старомодные коньки. Детекторные приемники. Сахарные щипцы. Лорнетки. Тут не было ничего антикварного, самые обычные бытовые вещи наших отцов и бабушек — корсеты, телефонные аппараты с кнопками, ридикюли, гетры, большие неуклюжие зонты, медные тазы, были тут и чисто японские старые вещи: игральные карты, где вместо мастей — разные растения, соломенные шляпы, веера, какие-то трубки, шашки... Вещи радовали прежде всего узнаванием. Сразу вспоминались комоды, шифоньеры, полузабытые дома и люди. А кроме того, приятна была их добротность, честная неуклюжая добросовестность — вроде больших латунных контактов на приемнике.

В доме моего двоюродного брата стояли высокие бронзовые подсвечники. Только теперь я понимаю, какие это были красивые подсвечники. Я помню каждый их завиток, потому что все эти завитки, лепесточки отвинчивались, чашечки, куда вставлялись свечи, тоже отвинчивались, а основание, залитое свинцом, тоже вынималось. Свинец мы оттуда вырезали, мы делали из него грузила, а потом пытались делать кастет. Завитки и прочие детали мы пробовали приспособить под что-либо стоящее, поскольку сами подсвечники никакой ценности для нас не представляли, наоборот, они выглядели нелепостью, каким-то позорным прошлым вроде керосиновой лампы или лучины... Старая петербургская квартира досталась дяде от какого-то генерала, в ней было полно ненужных и странных, на наш взгляд, вещей. Ломберный стол, крытый ярко-зеленым сукном. Скольких трудов нам стоило отодрать его. Огромный кованый сундук. Пустая золоченая клетка. Секретер со множеством отделений, мы выковыривали оттуда перламутр, замочки, пружинки, которые выталкивали потайные ящички. Мы презирали и не любили эти старорежимные вещи. Взрослые пытались нас остановить, но мы не слушали их. Дядя надолго уезжал в Арктику, тетка пропадала на фабрике, и мы хозяйничали. Подсвечники мы сдали в утиль и купили волейбольный мяч. Таким же способом мы расправились с бронзовыми часами. Спустя столько лет мне вдруг стали вспоминаться старые вещи, которые я уничтожил. У отца был огромный альбом с фотографиями камчатской экспедиции. Альбом погибал долго. Толстые глянцевого картона листы не поддавались ни бритве, ни ножницам. Особо помнится мне найденный на чердаке большой пакет, обернутый в голубоватую полотняную кальку. Там были связки писем и рукописей, какие-то рисунки тушью, но ничто не представляло для нас интереса, кроме кальки. Все остальное пошло на растопку.

Тридцать лет спустя я попал в маленький старинный городок на берегу Онежского озера. Николай Иванович, учитель истории, повел меня в местный музей. Вытянутый одноэтажный деревянный дом, бывшая школа, стоял на окраине в запущенном саду. Музей был создан руками Николая Ивановича. Четверть века он собирал все, что относилось к истории края. Оружие времен гражданской войны, красноармейские книжки, фотографии. Но больше всего занимали его предметы быта. Он выпрашивал старые самовары, плакаты, прялки, даже мебель. Из дальней деревни он притащил на себе тяжеленный почтовый ящик александровских времен, фонарь, вывеску земской больницы. Чего тут только не было. Старая деревянная посуда, берестяные игрушки вплоть до берестяного мячика. Детские грабли, весело разукрашенные, чтобы приохотить ребятишек к работе, жестяные банки из-под монпансье и чая, тетрадки первых лет революции, календари, кованые замки, вышитые рубахи... Из них складывался быт, который я уже не застал и который застал лишь краешком; вещи, среди которых вырастали наши родители, были тогда незаметной обыденностью, а ныне они диковинные, даже непонятные: сапожные колодки, ухват, песочница. По ним можно было представить, как они жили — и бедность, и тяжесть работы, и веселье. Это была не столько этнография и не столько история, сколько именно быт, та повседневная жизнь, которую так трудно восстановить, которая у каждого поколения своя и уходит с ним...

До чего ж я был благодарен Николаю Ивановичу. Хоть чем-то, хоть как-то возместил он мои давние бесчинства. Со стыдом вспоминал я, сколько бесценного уничтожил я, уничтожил безвозвратно. В нынешней квартире моей нет ни одной старой вещи, ничего из того, что когда-то принадлежало родителям, связано было бы с жизнью отца, деда, ничего фамильного, наследованного. Низенькие эти трехногие столики, да диван-кровать с поролоновой начинкой, да полки, где те же книги, что и у всех,— новые, новехонькие, все, что у всех. Была, правда, старая настольная лампа, купленная Таней в комиссионном, чужая старина, не вызывающая никаких воспоминаний, поэтому ничем не дорогая. Такие вещи стоят столько, сколько они стоят — не больше...

И тут, в этом универмаге, я увидел фарфоровый чайник. На нем были нарисованы мост с бамбуковыми перилами и у перил две девушки в красных с золотом кимоно. Я сразу их узнал. Каждый вечер это: чайник, гордость моей тетки, ставился перед моим носом у самовара, и я разглядывал этих японок, гадая, кого они ждут на мостике, почему одна из них веселая, а другая печальна. Кончилось это тем, что я отбил у чайника носик, тетка плакала, чайник из настоящего японского фарфора считался драгоценностью, мне вспоминали его многие годы; и вот теперь он стоял здесь,

целенький, хотя и пожелтелый от времени, в мелких волосяных трещинках. Он был дешевый, я купил его и смотрел, как бережно и долго его завертывали, упаковывали, перевязывали.

...На улице я сообразил, что тетя Вера давно умерла и дядя Гриша погиб, не осталось никого, кроме меня, кто помнил бы этот знаменитый чайник, и, собственно, мне некого удивить и обрадовать.

Может, эту удивительную встречу имела в виду гадалка? Однако ожидание невероятного не прошло, оно все так же томило — ненасытное и веселое, как предчувствие чуда.

И когда на перекрестке Гиндзы, перед непонятным световым табло, появился Коля Сомов, это было так сверхъестественно, что я убедился, что попал в страну, от которой можно ожидать всего того, чего нельзя ожидать.

Последний раз я видел Колю Сомова в дежурной комнате милиции, где разбирали нашу драку с соседней школой. Сомову выбили передний зуб, он говорил присвистывая, с трудом шевеля вздутой губой. С тех пор я мельком, на ходу, встречал его раза два в Москве, когда он стал уже доктором наук, лауреатом, но при виде его вставленного зуба я сразу вспомнил того Сомова.

— Привет,— сказал я.— Какими судьбами? Слушай, Сом, что это за штука с цифрами?

Он взглянул на табло.

— Индикатор уровня шума.— Затем добавил, снисходя к моему уровню: — Измеряет уличный шум. Доходит?

Мы посмотрели друг на друга и стали не торопясь, со вкусом изумляться.

Сомов жил в Токио уже две недели. Он прочел в университете курс лекций по искусственным элементам и теперь собирался в поездку по стране.

Мы отправились в ресторанчик, где Сомова знали и сразу подали нам какие-то катыши из мяса и риса, вино и пирог. Сомов двигался неторопливо, и, однако, я еле поспевал за ним. Видно было, что все у него рассчитано, налажено, особенно же меня поразило, с какой ловкостью он орудовал палочками.

Мне легче было подцепить рисинку ногами, чем этими палочками. Впрочем, ног у меня уже не было. Вскоре после того, как я уселся, скрестив их под собой, они затекли, задеревенели и начисто исчезли.

— Ну, как тебе эта экзотика? Что-то ты мало ешь,— лицемерно беспокоился Сомов.— Давай, давай, наслаждайся. Ты же среди экзотики. Знаешь, глядя на твои действия, я начинаю понимать, откуда у японцев столько трудолюбия и терпения.

Низкорослый, массивный, со скуластым своим крепким лицом, он вписывался в окружающую обстановку. По тому, как уверенно он держался, можно было подумать, что он по крайней мере несколько лет пребывает здесь. И позже, когда он уговорил меня вместе поехать на юг Японии, меня не раз удивляла, даже раздражала эта его способность немедленно адаптироваться; через час, в любом городе, он уже показывал дорогу, знал что где, ему уже звонили по телефону, как будто он приехал не в Нару, а в Свердловск. Его сопровождал молоденький аспирант Тэракура-сан, влюбленный в Сомова, знающий наизусть его работы, он почитал его за великого ученого, записывал его изречения и поражался тому, что я осмеливался спорить с Учителем.

Мы ехали вместе, дорогой у каждого из нас постепенно появлялась своя Япония, мы с Сомовым как бы смотрели в разные стороны, мы словно двигались в разных плоскостях, и только в Киото пути наши пересеклись. Это было в Саду камней маленького храма Рёандзи.

А пока что мы шли с Колей Сомовым по Синдзюку, и мне казалось, что мы те же десятиклассники, что Митя Павлов не сгорел в танке, Камнев не умер от рака, все живы, а вот мы с Колей Сомовым, на зависть им всем, каким-то чудом забрались в неслыханную страну.

Вспыхивали бумажные фонарики, сквозь высокие ворота храма светилось синее вечереющее небо, кто-то мягко бил в гонг, все было как тысячу лет назад и как тридцать лет назад.

НАЧИНАЕМ С ТОГО ЖЕ, С ПОЛЕТА В ЯПОНИЮ, НО В КРЕСЛЕ САМОЛЕТА СИДИТ НИКОЛАЙ СОМОВ И ЧИТАЕТ КНИГУ ЛОУРЕНСА

«Мы летим на северо-запад, взяв курс на Японию. Наш самолет «Энола Гэй», названный полковником Тиббетсом по имени своей покойной матери, соответствует двум тысячам, а возможно, и четырем тысячам «летающих крепостей». Лишь несколько звезд просвечивают сквозь облака, и время от времени вспышки молний озаряют небо. Мы летим в ночной мгле, сквозь грозу, вперед и прямо к Империи».

Стюардесса подала мне горячие салфетки, смоченные лосьоном.

— Где жили ваши родители в сорок пятом году? — спросил я.

Профессия приучила ее к любым неожиданностям.

— В Киото,— любезно ответила она.

— Вас, конечно, еще не было тогда на свете?

— О, да!

Того журналиста звали Лоуренс. Он получил премию Пулитцера за свои очерки о бомбежке Японии:

«...я нахожусь внутри небесного свода, пролетая над горами белых кучевых облаков. Наступают моменты, когда пространство поглощает время и минуты, кажущиеся бесконечностью, заполняются гнетущим одиночеством».

Не очень понятно, кто кого поглощает. Они летели примерно на нашей высоте.

«Где-то впереди за этими огромными горами белых туч лежит Япония, страна нашего врага. В мгновение, которое нельзя измерить, небесный смерч превратит в прах ее обитателей».

Стюардесса вернулась за салфеткой.

— Вам повезло,— сказал я,— вернее, вашим родителям.

Она не поняла и на всякий случай улыбнулась.

«...но сейчас еще никто не знает, какой из городов будет уничтожен. Окончательный выбор сделает судьба. Ветры, дующие над Японией, примут решение. И если они закроют Хиросиму тяжелыми тучами, город будет спасен и его обитатели не узнают, что за ветер благосклонной судьбы пронесся над ними...»

Он чувствовал себя богом или близким к богам, этот Лоуренс. Во всяком случае, он был близок к генералу Гровсу, а уж тот-то наверняка считал себя богом, особенно когда решался вопрос о выборе цели.

«...но тот же ветер обречет Нагасаки, или Кокуру, или Ниигату. Через несколько минут все будет ясно».

Генерал Гровс предлагал разбомбить Киото, а военный министр США Стимсон — разбомбить Нагасаки. Долгий ожесточенный спор выиграл Стимсон. Бомба была сброшена на Нагасаки, родители этой девушки остались в живых, и она появилась на свет.

— Благодарю вас,— сказал я.

— Все в порядке?

— О да, все отлично.

Острова Японии медленно проплывали под крылом. Прекрасной и беззащитной выглядела земля отсюда, с высоты. Япония была для меня: Хиросима, Нагасаки, август 1945 года и тот внезапный поворот в моей судьбе, после атомного взрыва. Насколько я знаю, Оппенгеймер не был в Японии, и Артур Комптон, и Эрнест Лоуренс, никто из физиков, членов комитета по выбору цели, не приезжал после Хиросимы в Японию. Глядя вниз, я пробовал представить себе, что бы они чувствовали, ступив на эту землю. И не мог.

С той минуты, когда машина помчалась по шоссе в Токио, ныряя в тоннели, вознося на высокие бетонные эстакады, когда за стеклом потянулись тесно прижатые друг к другу крыши, заводские корпуса, трубы, виадуки, газгольдеры, и все это без малейшего зазора, без передышки, километр за километром, до самого горизонта, слева и справа — заводы, верфи, комбинаты, стапеля,— с этой минуты началось узнавание. Я готовился к тайнам Востока, а находил привычное, понятное, и это было приятно.

Улицы Токио знакомо воняли бензином, повсюду грохотали электрички, мчались машины, зелени было мало, людей много, автобусы шли битком набитые, утром перед лекциями негде было перекусить, хотя кругом сотни забегаловок, но всюду переполнено, а в пустом ресторане отеля я ждал полчаса, пока официант принес креветок вместо заказанного омлета.

Мне было смешно, что я сердился точно так же, как в институтской нашей столовой. Студенты на лекциях так же, как и в Москве, гудели, перешептывались, в тех же местах начинали записывать и в тех же местах таращились, ничего не понимая.

С утра я шел в толпе служащих, одетых, как и наши, с обычными папками, сумками, авоськами.

Я любовался архитектурой отеля «Отания» и еще какого-то нового отеля — белого с розовыми полосами, словно обтянутого тиком, я понимал достоинства этих построек, мог сравнивать, оценивать.

Это было чем-то похоже на встречу с Глебом Фокиным. Неожиданность, казалось бы удивительность, нашей встречи здесь, в Токио, открывала нечто закономерное.

Меня забавлял его восторг и изумление. Для него такая встреча была чудом, он никак не желал понять, что прелесть ее как раз в другом, в том, что она уже становится не чудом, мы можем встретиться не только в Москве или в Берлине, но и в Токио.

Видимо, его как раз это не устраивало. С пренебрежением он показывал мне на билдинги деловых кварталов Маруноути: облицованные черным мрамором, полированным гранитом банки, офисы — с блестящими медными вывесками, с подземными гаражами и уходящими ввысь зеркальными плоскостями. Его возмущала похожесть. То ли это Детройт, то ли Лондон, то ли Москва. Те же лифты, эскалаторы, та же застекленная геометрия, удобная и безликая. Те же девочки в мини и парни в джинсах с транзисторами. У одного транзистор «сони», у другого «филипс», у третьего «грундиг» —

вот и вся разница. Он не видел ничего хорошего в этой всеобщности. Американообразные супермаркеты — знакомые проволочные корзины, заваленные жестянками с кофе, сыром, консервами. Толпы одинаково одетых клерков в одинаковых регланах, в одинаковых синтетических костюмах, волосы припомажены тем же кремом «MG». Эта Япония его мало интересовала.

В воскресенье мы гуляли с ним в Императорском парке. У ворот дворца стояли часовые. За каменной стеной поднимались пагоды, аспидно блестели крыши дворца, выложенные фигурными черепицами. По дорожкам парка семенили японки в праздничных кимоно, с высокими прическами. Мужья или женихи фотографировали их. Этот милый маскарад среди бедных красок зимы восхищал Глеба. Он ахал, дергал меня за рукав, как будто мы были не одногодки, а я дядюшка, а он племянник.

— Так вот что тебе нужно,— сказал я.— Рикши и гейши. Чтобы самураи делали перед дворцом харакири. Чтобы несли в паланкине микадо. Ты ищешь мадам Баттерфляй и тому подобную ветошь. Ты вроде тех иностранцев, которые, приезжая в Москву, ждут медведей, троек, зипунов и самоваров. Таинственная русская душа, загадочный Восток, чайная церемония...

Он посмотрел на меня с жалостью. Как будто мне была недоступна красота этого парка — слабые приглушенные краски травы и голых деревьев и среди них плывущие кимоно с их трудными сочетаниями цветов, подобно фантастическим птицам. И барабанный стук деревянных гэта, сплетения ветвей, прорисованных легко и звучно в тихом небе.

Он считает, что либо — либо. Что ежели наука не знает, зачем павлину такой роскошный хвост, то рационалисты не станут любоваться этим хвостом. Что для таких, как я, главное — полезность, разумность. Рационалист для него бранное слово. Он не чувствует, что павлиний хвост для ученого — еще большее чудо, если его нельзя объяснить законами эволюции...

На горбатом бамбуковом мостике стояли две девушки в алых кимоно. Разрисованные их личики — белое, черное, красное — вызвали у Глеба нечто вроде приступа астмы. Он задыхался от счастья. Девицы и впрямь были прехорошенькие, этакие фарфоровые создания, желтый мостик был как ломтик луны... Но когда я увидел у одной из них в руках книжку в зеленом супере — курс лекций Фейнмана, я рассмеялся и подошел к ним.

Глеб издали пожирал нас глазами, он был изумлен моей смелостью, как будто я заговорил с небесными ангелами.

— Заурядные студенточки,— сообщил я, вернувшись.— Имеют «хвосты», общественно пассивны. Английский знают плохо.

Я думал рассмешить его или в крайнем случае подразнить, но он всерьез огорчился.

— Что ты наделал,— сказал он.— Они ведь с чайника.

Вечером он показал купленный где-то старенький чайник.

— Любимый чайник тети Веры, зачем он теперь мне, если на нем изображены хвостистки,— сказал он.— Снова этот чайник разбился. Ах ты, бедный мой физик, тебе казалось все это очень остроумным, и вот видишь, что получилось. Вместо меня ты попал в чайник.

Потом мягкое смешливое его лицо слегка покраснело.

— А все же ты, технарь, не прав: важно не то, что эти девушки в кимоно оказались студентками-физиками, важно другое, наоборот, что эти девицы с книгой Фейнмана ходят в кимоно!

Я пригласил его на обед к давнему моему знакомцу профессору Кайно. Впервые мы отправились в частный японский дом. У входа мы сняли туфли, надели тапочки, и Глеб был этим доволен. Однако обстановка в доме была европейская. Мы сидели на нормальных стульях, за нормальным столом, и хозяйка с нами, ели мы ложками и вилками. Глебу не приходилось мучаться, и тем не менее он не мог скрыть разочарования. Мы пили виски, разговаривали о романах Кобо Абэ, о назначении фантастики и о космических кораблях. На стеллажах стояли Чехов, Достоевский, Ландау и в числе прочих — моя книга, переведенная на английский, так же как у меня стояли книги Кайно-сан о получении новых элементов. После обеда мы вышли на террасу в крохотный садик. В горшках росли маленькие сосны и вишни, лежали декоративные камни, выгибался мостик над прудом величиной с крышку рояля, и стоял каменный фонарь. Ходить по этому саду мог один человек, и то имея ноги не больше 36-го размера. Кайно-сан показывал сад, как бы прося снисхождения к своей слабости. Вот, мол, и они, вполне современные люди, любят старинные игрушки. Однако Глеб нахваливал сад с таким энтузиазмом, что Кайно-сан повел нас в дом и, раздвинув склеенную бумагой легкую дверь, или, как ее называют, сёдзи, открыл комнатку-нишу. Там стоял манекен, наряженный в самурайские доспехи — наплечник, латы, не знаю, что там еще, и меч, и шлем. Оказывается, это досталось Кайно-сан от его предков — так сказать, фамильное наследство. Он надел на себя шлем, помахал мечом, посмеиваясь над собою и над священным трепетом Глеба.

Я подмигнул Кайно, и мы силой напялили шлем на голову Глебу. За чаем мы обсудили последние работы Уильяма Миттла и так заговорились, что совсем забыли

про Глеба — он сидел молча, в этом дурацком самурайском шлеме, одинокий, печальный. И даже когда я это заметил, мне все равно не хотелось отрываться от нашего разговора, я лишь мельком подумал, что у меня сейчас с доктором Кайно, наверное, больше общего, чем с Глебом, а может, и не только сейчас, подумал я позже, мысль эта смутила меня, не могло так быть, не должно было так быть, что-то тут было не так...

ПРИЕХАВ В КИОТО, ОНИ ПОСЕТИЛИ САД КАМНЕЙ, И ГЛЕБ ФОКИН СПЕРВА НИЧЕГО НЕ ПОНЯЛ И, УЖ КОНЕЧНО, НЕ ПРЕДСТАВЛЯЛ, КАК МНОГО БУДЕТ ЗНАЧИТЬ ДЛЯ НЕГО ЭТО ПОСЕЩЕНИЕ

Сперва это напомнило мне театр. Длинные деревянные скамьи ступенями спускались к дворику, усыпанному белым песком. Из песка, разбросанные как попало, торчали разные, большие и малые, камни. На скамьях сидели люди и взирали на камни. Некоторые присаживались на несколько минут, потом бесшумно уходили — бесшумно, поскольку обувь снималась у входа в храм. Переговаривались шепотом, сохраняя тишину. И вообще все выглядело весьма торжественно, как будто там, на этом песке что-то происходило. А там ничего не происходило. Лежали старые обыкновенные камни, посреди песка. Напротив, огораживая сад, тянулась земляная стена, крытая черепицей. Все это сооружение составляло знаменитый Сад камней храма Рёандзи. Тэракура привел нас сюда как бы в заключение, после всех других храмов Киото; по дороге он рассказывал про Сад камней с благоговением, готовя нас к чему-то необыкновенному, и теперь он с надеждой ждал.

Я чувствовал себя виноватым. Я ни черта не видел в этих камнях. У нас в Новгородчине таких камней завались. Каждую весну их выкорчевывают, подкапывают, сволакивают на межи, увозят, а на следующий год вылезают другие. Трактористам от них форменная беда. А тут в Японии люди сидят и почтительно взирают на такие же камни, как на какой-то шедевр, словно перед ними «Джоконда» Леонардо. Добро бы на камнях было бы что-нибудь изображено, но они даже никак не отделаны, нетронутое естество природы.

Сбоку, на стене, в рамке висела надпись. Тэракура-сан перевел ее нам. Это оказалось стихотворение. Тэракура извинился за свой перевод, передающий лишь смысл:

Сядьте и побеседуйте с Садом камней,
В огромном мире, как отдаленные точки,
Затеряны островки с благоухающими вершинами,

Напоминая нам бескрайнюю вселенную,
И наши сердца очищаются от скверны,
И мы можем постичь дух Будды.

Дальше про секту дзэн, что-то чисто религиозное, малоинтересное для Тэракура, поскольку он принадлежал к другой секте.

Пожалуй, камни и впрямь походили на острова, на ту Японию, которую я увидел впервые из самолета.

Я вспомнил, как три недели назад я летел сюда, и казалось, что этому путешествию не будет конца, что меня ожидают бог знает какие приключения, открытия, а вот уже скоро пора возвращаться, и, хотя я увидел больше, чем ожидал, все равно ожидание — оно лучше. Я все еще надеялся на невероятное, на чудо, обещанное хиромантką.

И вдруг оказалось, что счет уже пошел на дни и часы, пора подбивать бабки, а кажется, что все это вступление, самого-то главного не было. И ведь упрекнуть себя не за что, ни одного дня не проведено впустую, бог знает сколько насмотрелись, где только не побывали. Чем же я не доволен? Какого «самого главного» я ждал? Может, это главное уже было,— где-нибудь в маленьком городке Курасики или на пароме, когда мы с барменом показывали друг другу фокусы со спичками... Никогда не знаешь, что потом, впоследствии окажется главным.

За три недели было множество встреч, разговоров, наблюдений, казалось, что я уже что-то понял, разобрался — ничего подобного, сидя перед этим Садом камней, я чувствовал себя болваном, невеждой; ни чувств, ни мыслей не вызывало во мне это зрелище, ничего, кроме досады. Который раз Япония огорашивала своими загадками.

А храм существует триста лет, и триста лет ходят сюда люди, сидят часами, любуясь, размышляя над этими камнями. Каждое поколение что-то находит здесь. Почему же я не способен?

Ощущал же я, хоть как-то, прелесть древней японской живописи, непривычной скульптуры, до самого закрытия бродил по сумрачным залам национального музея, и так и этак подбираясь к нелегкой простоте картин Харунобу и к картинам, сделанным из одного иероглифа...

Если чего я и не понимал, то хоть чувствовал, что есть тут что-то не доступное мне.

Я покосился на Сомова. По всем его теориям никаких тут тайн не должно быть. Не должно, и все. Подперев руками голову, он сидел, наблюдая, будто перед экраном осциллографа, перед стендом в своей лаборатории. Можно подумать, что с этими камнями происходило нечто, требующее изучения. По складу его ума ему мало установить, что тут ничего нет, что это в лучшем случае религия, мистика, шаманство, все это еще надо разложить на составляющие, вычислить и доказать. Его натура требует логических доказательств. Судя по холодному, насмешливому его лицу, он разрушал этот сад, камня на камне не оставлял. Бедные японцы, навсегда они лишатся своего национального сокровища.

А если он что-то уловил?

А что, если ему тут что-то открылось, а мне нет?

С ревнивой ожесточенностью уставился я на темные камни посреди белого песка, «затерянные островки» в бескрайней вселенной. После стихов сравнение стало очевидным, в нем не хватало свежести поэтического открытия. Еще немного — и можно впасть в дешевое глубокомыслие. Примерно то самое, о котором писал великий японский поэт Басё:

Стократ благороднее тот,
Кто не скажет при блеске молнии:
«Вот она, наша жизнь!»

Вряд ли ради подобных поверхностных мыслей приходят сюда японцы. Сам Басё, который принадлежал к секте дзэн, наверное, тоже бывал в этом саду и видел свое в этих камнях.

Там, куда улетает
Крик предрассветной кукушки,
Что там? Далекие острова.

Триста лет может сохраняться лишь подлинная ценность. Всякая мнимость, модное, надуманное давно исчезло бы из жизни народной. Те же японские трехстишия, поэзия того же Басё не стареют, продолжают удивлять из века в век, несмотря на всю свою предельную простоту, а может, именно благодаря простоте. Чем-то они, конечно, похожи на эти камни: ничего проще, лаконичнее быть не может.

Помнишь, как вместе с тобой
Мы глядели на снег!.. Ах, и в этом году
Он, должно быть, выпал опять.

Три строчки, несколько слов, и, оказывается, этого достаточно, чтобы начался обвал чувств, лавина воспоминаний. И у меня был тот первый снег, утро, когда мы вышли на крыльцо и зажмурились от белизны...

Проза не в силах вызвать подобное столь скупыми средствами. Поэзия для меня вообще магия, а в японской поэзии секрет действия этих хокку совершенно непонятен. Емкость таких стихов кажется неисчерпаемой. Ну как, спрашивается, каким образом они умудряются столько передать тремя строчками, столько зацепить, вытащить из души. Вот, например: «Вспоминаю умершего ребенка» Фукуда Тиё:

Больше некому стало
Делать дырки в бумаге окон,
Но как холодно в доме!

Написано двести пятьдесят лет назад, и ничего не обветшало, все так же щемит сердце, и кажется, что пройдет еще двести лет и действие этих стихов не изменится. Да я и не представляю себе, что тут может устареть. Как происходит старение в искусстве? Для меня первая примета старости — это когда в произведении появляется лишнее. В стареющих кинолентах начинают раздражать затянутости, в романах — ненужные описания, подробности, разъяснения. Когда-то меня занимала тайна долголетия в искусстве. Почему одни произведения, которые признавались талантливыми,— дряхлеют, а на другие время не действует?..

Мы как-то обсуждали это с Сомовым, сидя в вечернем экспрессе по дороге из Токио в Нагасаки. За окном со скоростью двести двадцать километров в час мчалась Япония. Поселки и городки сливались в сплошные полосы огней — цветные повязки ночи. Мы сидели в высоких креслах, в вагоне было тихо и неподвижно, скорость была за окном. Сомов считал, что, проанализировав процесс старения в искусстве, можно найти способы избежать этого старения. Не торопясь, он принялся расчленять, прикидывать и так и этак, вслух, так чтобы я мог следить за его мыслью. Она ловко нащупывала подступы, формулировала проблему, было страшновато наблюдать ее работу. Можно было подумать, что еще немного — и Сомов найдет секрет, длинную формулу, или таблицу, или правила, что-то в этом роде, и преподнесет мне. Я был уверен в его могуществе. По этим формулам можно будет создавать гениальные, то есть не стареющие, произведения. Ну, конечно, не так-то просто, но, как говорит Сомов, должны

же быть какие-то законы, все явления подчиняются каким-то законам, на все существуют свои законы...

И вдруг я испугался.

— Кончай,— сказал я.— Довольно, не надо, не хочу я этого знать, не желаю.

По-кошачьему круглые глаза его заинтересованно прицелились, а потом он рассмеялся.

— Отказываешься? А мог бы сразу стать классиком. Чего ж ты боишься, задаром ведь... Впрочем, может, ты и прав. Такая штука вроде эпидемии. Представляешь, если обнародовать секрет изготовления шедевров...

— Пожалуйста, не надо. Удержись. Не публикуй. Чего тебе не хватает, славы?— Я внимательно посмотрел на него.— Послушай, без шуток, если б ты нашел, мог бы ты остановиться, похоронить?..

— Не знаю.— Он подумал и повторил удивленно и встревоженно: — Не знаю...

Непривычная скорость «Хикари» размазывала пейзаж, ближние предметы глаз не успевал рассмотреть, они плавились, словно не в фокусе, четкость сохранялась лишь в глубине. Там медленно кружились рисовые поля с маленькими домиками под тяжелыми крышами.

Неторопливость была задвинута куда-то вдаль, таяла в темноте, заслоненная шумом, скоростью, слепящей каруселью реклам.

Последние слова Сомова не выходили у меня из головы. В том-то и дело, что он не устоял бы и обнародовал свое открытие. Не важно, что никакого открытия не было и все это были фантазии, меня занимала сейчас ВОЗМОЖНОСТЬ. Он сознавал бы всю опасность своего открытия и все равно не удержался бы от искушения. Для него нет вредных и полезных открытий. Знание для него всегда хорошо. В Императорском парке мы с ним любовались двумя девушками. Они стояли на мостике, красные кимоно их отражались в черной воде, детские мои воспоминания были тут ни при чем, сама по себе эта картина была красива. Бывают такие редкие случаи: все вдруг счастливо сочетается — краски, воздух, солнце,— длится это какое-нибудь мгновение, и словно ощущаешь, что никогда это больше не повторится...

Что делает Сомов? Вздыхая и умиляясь, берет ножик и начинает скоблить краски на этой картине. Выясняет, что внутри этих кимоно пребывают студентки-двоечницы, что они не понимают какого-то Фейнмана и т. п. Зачем ему понадобилось это выяснять? Любознательность сжигала его, мешала ему наслаждаться, он медленно принимался потрошить, развинчивать, копаться...

Вот и сейчас он точно так же примеривался к этому Саду камней.

Внезапно храм наполнился шумом, топотом. Рядом со мной на скамье уселась большая немецкая семья — множество детей, мамаша, бабушка и папа в красных носках и с таким же красным налитым лицом.

— Камни — это символы,— решительно сказал он.— Тут можно сидеть часами, погружаясь в глубины духа. Мы, европейцы, не умеем созерцать. Темп современной жизни не позволяет нам остановиться. Мы превращаемся в роботов... Ах, Восток...— Затем, по его требованию, семья погрузилась в умиленное созерцание. Через несколько минут он посмотрел на часы, поднялся, и все дружно отправились покупать цветные открытки и слайды Сада камней.

Я был ничуть не лучше их. Я готов был обратиться к Сомову с теми же словами. Сад камней ничего у меня не вызывал...

ИНОГДА КАЗАЛОСЬ, ЧТО ОНИ ПОБЫВАЛИ НЕ В ОДНОЙ СТРАНЕ, А В РАЗНЫХ. ДАЖЕ ТОТ ЖЕ САД КАМНЕЙ НИКОЛАЙ СОМОВ УВИДЕЛ ИНАЧЕ

Сад камней представлял площадку примерно метров 30 на 10. Темные камни на белом песке. Одни камни, больше ничего, ни травинки, ни листочка. Они прежде всего напомнили мне камни Нагасаки. Казалось бы, при чем тут Нагасаки, и все равно опять Нагасаки, опять Хиросима. Куда бы я ни повернулся, любое движение вызывало боль. После Нагасаки рана эта открылась, и все цеплялось за нее, она не давала покоя...

Тэракура прочел стихи про острова и вселенную, но это были старые стихи, написанные за столетия до атомного взрыва, автор не мог и вообразить себе, какие сравнения вызовут у нас эти камни. Они источали угрюмую печаль. В них была дикость... Когда-то я читал книгу известного японского ученого Сёто Нагаока «Измерения в эпицентре атомной бомбы в Хиросиме». Профессор описывал превращения, которые произошли с минералами в Хиросиме после взрыва. Гранит выпустил тонкие шипы, как бы оброс щетиной. Камни текли, покрылись коростой: страшные, одичалые, они опрокинулись в свою первобытность, в какую-нибудь эозойскую эру.

Древние камни храма Рёандзи были красивы и патриархальны, они предназначались для тихого созерцания — вечная, неизменная природа и всякое такое, но я видел в них камни Нагасаки.

Киото могла постигнуть участь Нагасаки. Мысль об этом делала для меня призрачными тихие улочки бывшей столицы, и глубокие полутемные лавочки, где горели бумажные фонарики и на полках нежно просвечивал тонкий фарфор. Красные ворота храма вели в чистый пустой двор Холодное солнце светило там особенно резко и сильно. Голые ветви вишен были в белом, словно цвели тысячи подвязанных бумажек — молитвы и просьбы верующих. В пустынных храмах открывалось пространство, огороженная пустота: небо над головой, шум гравия под ногами, и в душе у меня становилось свежо и радостно, как когда-то, а теперь бывает только во сне, жизнь казалась еще долгой, и можно было в ней еще кое-что исправить. Я хотел бы наслаждаться прелестью этого старинного города, как Глеб. Но Киото было отравлено горечью Нагасаки. Снова я возвращался к этой старой истории.

В Нагасаки, в музее атомного взрыва мы встретили группу американских моряков. Рослые красивые парни, скучая, бродили между стендами. Они совершали экскурсию по городу, они уже побывали в храме Софукудзи, в домике мадам Баттерфляй, в католической церкви, и теперь их привезли в музей. Молодые челюсти их неутомимо жевали резинку, глаза лениво скользили по экспонатам. Они жаждали развлечений. От нечего делать они фотографировались, покупали стереооткрытки. Кое-что они, наверное, слыхали о трагедии Нагасаки, но это было давным-давно, многих из них еще не было на свете, и к ним это не имело никакого отношения.

Город был испепелен. В центре взрыва он просто испарился, а дальше как бы постепенно появлялись развалины. Они отличались и от Дрездена, и от всех других развалин разбомбленных городов. На огромной фотопанораме от края до края тянулись выжженные остовы, впрочем, и слово «выжженные» тут не подходило, потому что не было природного огня это были следы катастрофы неземной, страшной своей неведомостью...

Макеты развалин, искореженные, остановившиеся часы, оплавленные камни и на них тени спаленных людей, фотографии детей, окруженных, словно нимбом, сиянием радиации,— я давно знал это все по описаниям, однако здесь, в Нагасаки, это выглядело совсем иначе. Глеб ни о чем меня не расспрашивал, поначалу он было пробовал что-то записывать, потом запрятал блокнот. И даже американские матросы постепенно примолкли. Все чаще они застывали перед витринами. Группа распалась. Каждый стал сам по себе. Надписи повсюду были по-японски и по-английски. Только на бомбе, на той самой бомбе, надпись была одна — английская. Первую бомбу, хиросимскую,— назвали «Малыш», вторую, для Нагасаки,— «Толстяк».

Матрос с золотистыми усиками спросил:

— Кто ж это ее ахнул?

— Вроде наши,— неуверенно сказал кто-то.

— Значит, все-таки мы. Я думал, это пропаганда.

Мне в голову не могло прийти, что такие вещи кто-то может не знать.

Их сопровождал пожилой офицер, грудь его украшала толстая колодка боевых орденов. Он остановился у витрины, где лежала листовка американского командования, и стал читать ее вслух. Описав мощь нового оружия, американцы доказывали бесполезность сопротивления, предупреждали жителей Нагасаки и просили покинуть город.

Офицер постучал пальцем по стеклу. Все же листовка эта как-то оправдывала американцев — они предупредили население, соблюдая тем самым законы честной войны...

— К сожалению, вряд ли ее успели прочесть,— сказал я.

— Простите? — сухо отозвался офицер.

Он был немного старше меня, кто знает, может, мы встречались в сорок втором, в Мурманске.

— Обратите, господа, внимание на дату,— учтиво сказал я голосом гида, мне не хватало только флажка, желтенького или зеленого.— Листовки были сброшены девятого августа, одновременно с бомбой.

— Почему ж так? — спросил кто-то.

Я улыбнулся загадочной улыбкой агента 007, улыбкой мудреца, которому все стало известно слишком поздно. Им лучше меня мог объяснить генерал Гровс. Он изо всех сил старался объяснить эту странность случайным запозданием, технической задержкой. Бомбу, очевидно, сбросить было легче, бомба не запоздала, а листовки запоздали, их никто не умел прочитать, и никто не успел покинуть город.

Когда мы вышли из музея, матросы в садике курили. Один из них сказал:

— Вот оно как будет, если русские швырнут к нам такую штуку.

Кроме музея, мало что напоминало о дне девятого августа 1945 года. С горы, на которой стояла телевышка, Нагасаки открылся во всей красе. Нигде я не видел такой великолепной бухты. Причудливые извивы ее, словно в танце, кружили город, блестели фиорды и мелкие заливчики. На рейдах дымили танкеры, лесовозы. В насыщенной синеве лежали острова, островки, заросшие лесом, проглядывались полосатые маяки, а внизу стлался по холмам город, с его гаванью, пирсами, проспек-

тами. Сверху виден был каждый коттедж, садик, но лучшим украшением оставалось море. На смотровой площадке Глеб и Тэракура разговорились с каким-то старым японцем о подробностях того августовского утра. Разговор завязался случайно.

— У нас крепкая память,— сказал японец.— Чего другого, а этого мы никогда не забудем. Это останется как шрам. Вы не в состоянии представить себе весь ужас того дня... Это надо пережить. Войн в истории каждой страны много. Но атомная бомба ни на что не похожа. Отсюда,— он показал рукой на эпицентр взрыва,— отсюда начался атомный век человечества. С этих бомб, сброшенных на нас.

Меня покоробило его наивное тщеславие. Наверное, что-то отразилось на моем лице, потому что он чутко заметил мне:

— Простите, боюсь, вам надоело, все одно и то же.

— Наоборот, я боялся, что все это позабылось...

— Ах, вам, иностранцам, трудно понять. Вы думаете, что это просто психологическая травма...

— Откуда вы взяли,— я вдруг рассердился.— В некотором смысле бомба эта была сброшена и на нас. Это и нас хотели устрашить. Я не сравниваю. Я лишь хочу сказать, что и мы в этой истории не совсем иностранцы...

Я заставил себя замолчать и примирительно улыбнуться. Мне совсем не хотелось улыбаться. Мне хотелось рассказать ему о том, как мы делали бомбу. В ответ на Хиросиму и Нагасаки. Как это было трудно, потому что страна была измучена войной, а мы отбирали последнее — цемент, медь, транспорт, людей. Как мы начинали со стареньким щитовым вольтметром, с несколькими килограммами урана... И если после Нагасаки не упало ни одной атомной бомбы, то в этом и наша работа. Жаль, что, когда об этом можно будет рассказать во всех подробностях, это уже не будет так интересно. Потому что в первую очередь это интересно нам, современникам, но современникам всегда достаются секреты их отцов.

...Спускаясь в Нагасаки с горы, мы увидели кладбище.

— Здесь есть и русские,— сказал Тэракура-сан.

— Русские? — Мы заинтересовались.

Высокий буддийский священник в черной сутане проводил нас на террасу, где покоились русские моряки. В желтой сухой траве лежали рядами плиты. Старые плиты с полустертыми русскими надписями:

> «Во имя отца, и сына, и святаго духа, аминь. На сем месте погребено тело раба Божьего Филиппа Белухина, матроса с русского военного корвета «Витязь», скончавшегося 30 сентября 1872 года на 27 году».

Было чисто прибрано, не было ни цветов, ни дорожек, видно, редко кто посещал кладбище, да и кому посещать?..

Здесь покоились морские офицеры, артиллеристы, матросы, какие-то гражданские, которых судьба забрасывала в далекий японский город. Погибшие на чужбине, они все же здесь были среди своих.

Края нескольких надгробных плит оплыли, что-то странное показалось мне в структуре этих темных камней.

— А где же кресты? — спросил я смотрителя.

Бритая голова его склонилась в поклоне. Кресты были разрушены при атомном взрыве. Город лежал далеко внизу, но и сюда достала взрывная волна, она настигла и мертвых. Ни одного креста не осталось на этом старом русском кладбище. Лишь кое-где лежали стволы пушек и якоря.

«Матрос Игнатий Харкевич умер 25/V 1905 от ран в Цусимском бою».

И сбоку на плите — каменный лишай, язва, печать от бомбы, пламя войны, которое снова, спустя сорок лет, опалило русского матроса.

Г. ФОКИН

На освещенных солнцем ступенях все так же неподвижно сидело несколько японцев. О чем они думали? Что они видели? Девушка в клетчатой мини-юбке что-то шептала бледно накрашенными губами и улыбалась крохотной улыбкой, еле заметной, которую я научился ценить лишь здесь, в Японии.

Она была лучшим украшением этого скучного храма. Другие храмы были поинтереснее. Например, храм Тысячи будд. Кроваво-красный храм Хэйан дзингу, Золотой павильон. И храмы Нары и Токио — в каждом было что-то примечательное. В Наре, в храме Тодайдзи, сидел бронзовый позолоченный шестнадцатиметровый Будда Русяна. Лицо у него было с большую комнату, каждый глаз по метру. Никто еще не смотрел на меня такими огромными глазами. Если не считать нескольких сугубо

личных случаев. Улыбке Будды была легкой, хотя она весила, пожалуй, не меньше десятка тонн.

От такого бога просто так не отмахнешься. Но и поверить в него трудновато. Слишком он был велик. Бог должен быть соразмерен. Вот в храме Сандзюсангэндо будды выглядели человечески. Их была тысяча, ровно тысяча золотых бодисатв. И все они улыбались. Они стояли шеренгами, по сто в шеренге, все одинаковые, как полк на параде. Одинаково сложенные руки и одинаково разведенные руки — у каждого было несколько пар рук. Странная улыбочка светилась на их золотых лицах, не поймешь: то ли это было начало улыбки, то ли конец — тысяча золотых улыбочек, и все разные. Их никак нельзя было сложить в одну.

Мне хотелось бы написать трактат об улыбке. Об улыбках своих друзей. О женской улыбке. О том, как улыбались на войне. Там была бы глава об американской улыбке — стандартной, коммерческой улыбке, отлично отработанной деловыми людьми, улыбке продавщиц и сенаторов, улыбке наркомана, просившего у нас милостыню, и улыбке директрисы колледжа под Новым Орлеаном. В одном из театров «off Broadway» я видел пьесу, издевающуюся над американской улыбкой. Выступающему перед телекамерой приклеивается улыбка. Она изготовлена лучшими специалистами. Ее подновляют, ее согласовывают, следят за тем, чтобы она не перешла в усмешку, в улыбку над чем-то, она должна сохранять чистоту, стерильность, она свидетельствует о радости американской жизни, благополучии...

И была бы глава о японской улыбке. Она тоже необходимая принадлежность жизни. Сперва она утомляла нас обязательностью. Здесь улыбались все, по любому поводу, в любом разговоре. Постепенно я привык, начал понимать эту улыбку. В ней было скорее приглашение к дружелюбию, чем просто знак вежливости. Она была свидетельством гостеприимства: «Мы слишком рады вас видеть, чтобы думать о своих заботах». Ее скрашивала щепотка грусти, настороженности, словно крупинки соли, которые добавляют здесь в клубнику, чтобы лучше почувствовать сладость.

На встрече с газетчиками, когда разговор обострился и мы перестали улыбаться, К.-сан переменил тему. С гостями следует говорить лишь о том, что им приятно. Если мы не хотели уходить от острых вопросов, мы должны были улыбаться.

В гостях, за чайным столиком, я любовался искусством, с каким хозяева поддерживали общую улыбку. В памяти моей сохранятся не лица, а улыбки моих японских друзей — серьезная улыбка Кобо Абэ, шелковистая улыбка Томиэ Охара, улыбка Хироси Кимура, которую он прятал, а она прорывалась в его глазах, редкая улыбка Хироси Нома...

В трактате были бы рассказы о фронтовых улыбках. Там была бы легенда, которую я услыхал от М. М. Зощенко. Когда-то она ходила среди прочих легенд Ленинградского фронта. М. Зощенко ничего не изменил в ней, он лишь увидел в ней то, чего никто из нас не замечал.

Осенью 1942 года через лес пробиралась группа наших разведчиков. Шли они узкой лесной дорогой, вытянувшись цепочкой, бесшумно, как и положено разведчикам. И вдруг на повороте лоб в лоб столкнулись с группой немцев. Встреча получилась настолько внезапной, что все растерялись, наши стали прыгать в кювет по одну сторону дороги, а немцы соответственно по другую. Один молодой немец, ошалев в этой неразберихе, прыгнул в кювет вместе с нашими. Со страху он долго ничего понять не мог, видит — кругом русские и вертится в полной обалделости в этой канаве. Тут кто-то из немцев крикнул ему, позвал, наши поддали ему под зад, он выскочил на дорогу и отчаянным прыжком сиганул к своим. С таким воплем он летел по воздуху в своем невероятном, рекордном прыжке, так он был напуган, что все захохотали. Немцы смеялись, и наши сидят напротив и смеются. И никто не стреляет. И когда все отсмеялись, тоже стрелять не стали, потому что оказалось — после общего смеха невозможно стрелять друг в друга. Наши поползли в одну сторону, немцы — в другую, так и разошлись. Тем более что нашим разведчикам не следовало вступать в бой, они имели спецзадание, и кто знает, может, и немцы избегали боя по своим причинам.

Всю жизнь улыбка и смех были работой М. М. Зощенко, он знал силу смеха и законы смеха, но этот случай поразил его, недаром он собирался включить его в цикл «самых удивительных историй». Слушая его, я невольно вспоминал известные мне удивительные случаи и среди них — как мы в марте 1942 года поехали с Кондюковым в Ленинград за бетонными плитами для дотов. Время, известно, было голодное. Работницы, какие оставались на заводе, по слабости своей не могли помочь нам, да и сами мы каждые десять минут садились отдыхать. Промыкались мы с этими плитами до обеда, потом завалились спать. Проснулся я и пошел искать Кондюкова. Сказали, что он у детей. На заводе устроили нечто вроде профилактория для детей. У дверей этого профилактория стояло несколько женщин. Укутанные всяким тряпьем, они выглядели толстыми, здоровенными, а лица их были крохотные, сморщенные, серые. Они не пустили меня. Они стояли и слушали. Из-за дверей донесся детский смех. Тоненький, слабый. Слышать его было непривычно. Женщины предупреждающе погрозили мне, чтобы я не мешал им слушать, лица их оживали, стали разными. Глаза прояснели. Появилась улыбка. Господи, какая это была дрожащая улыбка — с трудом, неумело раздвигались их губы. Они забыли, как улыбаться. Глуховатый голос Кондюкова что-то рассказывал, дети смеялись, а я ждал, прислонясь к стене.

...Поодаль от девушки, на той же ступеньке, сидел парень в черных очках, зеленой кожи сумка стояла у его ног. Он застыл в неподвижности, словно позабыв о своем теле.

Следы граблей ровными линиями тянулись по белому песку. Вокруг камней они расходились кольцами, как круги на воде. Расчерченный линиями песок словно бы растягивал пространство. Расстояния между камнями становились огромными. Они уже были не острова, а миры, галактики, затерянные во вселенной. Я повторил строку стиха, переведенного Тэракура —

...в огромном мире...
затеряны островки...—

нет, не так уж это примитивно. Простота стиха была обманчива. Под ней открылся второй слой. Только теперь я ощутил затерянность этих камней. Часть из них, защищаясь от этой затерянности, сбилась в кучу, и потому другие выглядели еще сиротливей. Наконец, и я что-то увидел, понял, чем достигается впечатление пространства.

Может, это было даже больше, чем галактики,— это были людские судьбы. Отчаянное одиночество людей, заточенных в свои легкие деревянные домики. Маленькая японка и этот парень в темных очках, их разделяло несколько метров, а на самом деле космические дали. Чужие, незнакомые, они понятия не имели друг о друге, они существовали рядом лишь для меня, я единственный, кто мысленно соединил их. И кто знает, может быть, в единственно счастливом сочетании. Браки заключаются на небесах, я был небесами, богом Саваофом, обозревающим сверху свое хозяйство и эту затерянную парочку.

Я вдруг сказал об этом Сомову. Богу тоже надо иметь общество, надо с кем-то делиться.

— Неужели ты до сих пор веришь в эту легенду о двух половинках яблока, о том, что есть на свете только одна-единственная, предназначенная тебе душа? — И на лице его появилась усталость, не его собственная, а усталость всех преподавателей мира, вынужденных объяснять, который раз, одно и то же.— Из скольких знакомых парень делает свой счастливый выбор? Из двадцати девушек? Из сорока? Ну максимум из пятидесяти знакомых ему, доступных для обозрения. Допустим, что ему повезло. Случай ему помог с вероятностью один к двум, ну пускай к трем, к четырем. Итого — одна из двухсот. Это значит, что на каждые двести девушек есть одна, которая могла бы составить счастье его жизни. Следовательно, таких единственных в мире, таких чудес света, неповторимых и самых лучших, существует только в Ленинграде тысяч пять, в Советском Союзе, соответственно, тысяч триста...

Я давно его не слушал.

Как всегда, он был точен. Ученый человек жаждет точности. Он будет биться за какую-нибудь тысячную и прохлопает самую грубую ошибку.

Я подумал о Тане. После того как она ушла, у меня была, согласно вычислениям Сомова, масса возможностей найти замену. Так ведь не нашел. Триста тысяч и ни одной, которая могла бы заменить ее. Она была далеко, а то, что нас разделяло и казалось непреодолимым, выглядело отсюда ничтожно малым. Так я, наверное, и не узнаю, почему мы расстались. А что, если она не стала спорить потому, что я не понял ее правды и своей вины, не хотел об этом думать... Она всегда уверяла меня, что я первый ее брошу, а я уверял, что она. «Вот видишь,— сказал я,— кто был прав». Впервые она не стала спорить.

Разумеется, Сомов точен — существует пять, десять тысяч человек, которых можно полюбить, но когда полюбил, остальные каким-то образом начинают исчезать, меняться, и вскоре не остается никого, кроме одной-единственной. И вся сомовская матлогика идет псу под хвост. Единственная, неповторимая («как странно, что ты тоже купила билет в этот вагон», «что было бы, если бы мы не встретились?») становится такой по мере того, как ты наделяешь ее своими чувствами, и все остальное душа отторгает, поскольку оно чужое, несовместимое.

Островерхий, тронутый голубоватым мхом камень напомнил о Тане потому, что в Заонежье рос ягель, мы шли в ту весну по лесным дорогам до Пудожи, ее родного деревянного городка, с деревянными тротуарами и старинными колодцами с большими обтертыми воротами. А может, потому, что камень этот лежал одиноко, вершина его была расколота, из расщелины несло тьмой и холодом.

Какой из этих камней был я? Только сейчас, выбирая, я заметил, какие они все разные, эти камни. У каждого была своя — не то что форма, а свой образ. Приземистые, удобно плоские, выветренные, в мелких трещинах, упрямые, причудливые... Любой я мог приладить к себе. Я мог считать себя компанейским в группе этих камней, мог считать себя гордецом-одиночкой, мог — угловато неудобным, мог считать себя вот этим, чуть вылезшим на поверхность, а все остальное в земле, невидимое, скрытое, мог отнести к себе веселые солнечные блестки...

В сущности, оказывалось, я толком не знал, какой я есть. Я мог указать подходящий камень для Сомова, для Игоря, для любого из друзей, а для себя не мог. Любой — значит никакой. Получалось, я сам не знаю, на что я похож, каким я выгляжу, что я представляю собой, я, Глеб Фокин, имеющий рост 176 см, высшее образование,

вес 80 кг, военное звание — капитан танковых войск... Столько лет прожить с самим собою — и не представлять; я ведь не могу ответить: добрый я или злой, решительный, твердый или слабовольный, скрытный или откровенный, мне всегда кажется, что я могу быть таким, а могу и другим. «Познай самого себя» — а ведь я никогда этим не занимался, и в голову не приходило. Других — пожалуйста, с интересом, даже иногда довольно тонко и точно раскрывал... Да, хорош гусь!

Н. СОМОВ

Всего я насчитал четырнадцать камней. Почему такое число? Тэракура-сан обрадовался моему вопросу. На самом деле камней не четырнадцать, пояснял он, а пятнадцать. Один какой-нибудь камень всегда заслонен.

И, демонстрируя этот сюрприз, взял меня под руку, провел несколько шагов. Незаметный до этого камень открылся. Я сосчитал — снова их было четырнадцать. Мы передвинулись, и опять один из камней спрятался и появился другой. С любой точки можно было видеть четырнадцать и никогда все пятнадцать.

Это была наглядная модель познания, метафора науки. Обязательно остается что-то неизвестное, несосчитанное, неучтенное. Мы уверены, что мы видим то, что есть, до конца, и в голову не придет, что есть что-то еще, чего мы не видим.

Все зависит от точки зрения. Для Глеба, например, я известный физик, самоуверенный представитель ведущей науки, рационалист, ко всему подходящий логически, способный все разъять, вычислить, он делает вид, что не верит мне, и втайне побаивается, немного завидует и немного жалеет меня. Ему хочется найти уязвимое мое место. Он считает меня суховатым, обремененным славой и знаниями... Что ж, и такой Сомов существует.

В моей лаборатории этот Сомов выглядит иначе. Там я фантазер, мыслящий парадоксально, любитель всяких неожиданных вещей, вроде грузинской музыки. Ребята осуждают меня за то, что слишком много разъезжаю, представительствую на всяких симпозиумах, перешел на общее идейное руководство. Недавно старик Климов спросил меня, разбираюсь ли я в том, что делают мои гаврики. Я поспешно подтвердил — как же иначе. Старик хмыкнул: «Значит, они работают не на современном уровне».

Я тут же подумал, что как раз я плохо понимаю их работы и прежде признался бы в этом с легкостью, а тут вот убоялся. И дальше я подумал, что все то, что я последнее время делаю, может делать любой кандидат, только ему будет труднее добиваться этого, чем Сомову. Пока что я хорош тем, что не мешаю. Существует, значит, и такой Сомов.

А есть за ними пятнадцатый, скрытый от всех камень, тайный Сомов, который давно замыслил побег в обитель чистую... Там ждет старая, забытая всеми задача электростатики, и так славно было бы засесть за нее самому, поковыряться, не торопясь, со вкусом. Господи, кто бы только знал, как надоело мне руководить, возглавлять. Ничто не заменит тех мучений, той особой сладости разобраться самому от начала до конца, своим умом, своими руками. Иногда еще снится полутемный закуток, жар паяльника в руках, все как было у нас в Политехническом сразу после войны. Сидит во мне старомодный одиночка образца прошлого века. Этакий романтик-отшельник типа Ампера или Столетова, индивидуалист, несозвучный нынешней науке. Душить его надо, прятать, чтобы не мешал. Ибо проблема, которой мы заняты — торможение коррозии,— насущная, экстренная, и никто не разрешит менять ее на милые сердцу пустячки. Да и я сам... видно, так это и останется пустыми мечтаниями того Сомова, которого я прячу от всех, как слабость.

Накануне моего отъезда отмечали сдачу этапа. Пили за новую программу, рассчитанную на три года, а фактически на шесть лет, на десять, до конца моей жизни.

Мы возвращались с Климовым. Он сказал:

— Довольна твоя душенька? Слыхал, как тебя нахваливали?

— Не меня. Какого-то Сомова. Хотелось бы раз и навсегда выяснить, в чем проявляется этот Сомов отдельно от своего сплоченного творческого коллектива.

— В чем дело, чем ты недоволен? — спросил Климов.— У тебя талантливые ребята, они воплощают, доводят твои идеи.

— А я хочу быть сам по себе. Надоело мне быть соавтором. Не желаю,— вдруг огрызнулся я.— Вы кто? Вы член госкомиссии? Я вам официально заявляю. Подаю в отставку.

— И что будешь делать?

— Найду что делать. Займусь электростатикой.

— Ух ты! Кому это нужно. То есть, может, что и получится. Но пойми, если и получится, так ведь это семечки по сравнению с твоей темой. Пусть она не лично твоя. Разве это важно. Что нужнее: сделать табуретку или построить дом? Ты что можешь сам, своими силами — табуретку, не больше. У тебя восемьдесят человек. Восемьдесят голов,— сказал Климов.— Что бы ты сам ни сделал, это будет меньше. Да, жертвовать собой, да, ради этих гавриков, да, отказываться от собственной работы... Устраивает? А как ты полагаешь, Курчатов, твой учитель, он ничем не жертвовал?..

Медленно, торжественно падал снег. Мы шли по Садовой. На Климове была потертая кроличья ушанка еще первых послевоенных лет, полученная по ордеру. Он любил старые вещи. Он был похож на старенького бедного продавца лотерейных билетов. Никто не подумал бы, что красноносый старичок — член всяких иностранных академий и вообще...

— Вернешься из Японии,— сказал он,— поговорим. Кстати, будешь в Киото — поинтересуйся там садом дзэн.

На что мне этот сад дзэн? Чем он поможет? Как будто эти камни ответят. Еще два, три года — и конец. Для экспериментатора — предельный возраст. Для каждой специальности есть свой возраст расцвета. Через три года уходить будет некуда. Буду держаться за должность, буду оправдывать свои жертвы, как это делает Климов, и очень любить своих учеников за то, что они позволяют мне еще жертвовать собой...

Г. ФОКИН

Скоростной лифт поднял нас на вершину токийской радиобашни. Нечто вроде Эйфелевой и, конечно, выше ее, все они теперь стараются быть выше, хоть чем-то переплюнуть ее. Вдобавок, она стояла на холме, над Токио. Лифт привез нас в застекленную обзорную галерею. Токио лежал где-то внизу, многие вообще не обращали на него внимания, а толпились у прилавков сувениров. Красивые девушки продавали золоченые башни, торты с башнями, открытки, слайды, кукол, напитки.

— Вы не знаете, что это за виски? — спросила меня по-немецки похожая на мартышку маленькая девица в круглых черных очках.

— Виски «Сантори»? Отличное виски,— сказал я, потом сконструировал для светскости еще одну фразу: — Лучшее виски из тех, которые я не пил.

Наверное, она была испанка или итальянка. Может быть, она улыбнулась,— за этими огромными модными очками не разберешь.

Она купила бутылочку, а я купил буклет. На цветных фото город сверху выглядел веселее. В натуре он был скучен. Даже Нью-Йорк с крыши Эмпайр стейт билдинг не казался таким безнадежно серым, как Токио. Солнце уличающе высветило пепельно-серую бетонную геометрию зданий, площадей, эстакад, стадионов. Редкие сады и парки ничего не могли поделать с этой туманно-чадящей пустыней. Собственно, пустыни-то не было — что-то там внизу копошилось, сверкало, дымилось. По бетонным лентам ползли поезда, машины, и в пазах улиц шныряли машины, но все равно ощущение безжизненного механизма исходило от этого бетонного устройства. То есть механизм работал, железо двигалось, но назначение этой огромной распластанной машины было непонятно. Она не имела определенного профиля, четких границ. Она поражала лишь размерами. Хорошо, что с одного края ее пресекало море, но там, где не было моря, город расползался, сливаясь в бесформенно-грязноватую массу, сходил на нет и все же тянулся бесчисленными деревянными домишками, лачугами, стиснутыми до духоты. И дальше уже неразличимо колыхалось что-то едкое, нечистое, словно дыхание больного.

Даже Сомов был несколько подавлен этой панорамой.

— Похоже на мусорную свалку,— тихо сказал я, так, чтобы Тэракура не слыхал.— Никогда я еще не видел такой большой свалки.

— Хоть и свалка, а сколько труда,— возразил он неохотно.— Что, оказывается, может сделать человек,— целую страну. Конечно, не хватает красоты. Вернее, общей цели, единого замысла.

Он говорил вяло, как-то машинально, надеясь, что я его прерву. Я дождался, пока он истощенно умолк.

— Какой тут может быть замысел? Это всего-навсего машина для производства отбросов.

Неужели он не видел тусклого, мертвого блеска целлофана, пластиката, заваливающего все это пространство, весь остров, горы банок из-под кока-колы, коробки, упаковки с названиями фирм, бутылки, покрышки, свалки старых машин, транзисторов, холодильников, аккумуляторов. Город извергал отбросы; вещи, едва появившись, устаревали и становились отбросами. И некуда было девать эту старую синтетическую обувь, сорочки, парики, ручки, зажигалки...

Где-то внизу, в каменных выбоинах улиц, продавались цветы, фрукты. Был февраль, а на лотках желтели грейпфруты, груши и пушился салат, извивались огромные огурцы. По ним нельзя было определить, осень сейчас или зима. Клубника продавалась круглый год, по-летнему блестящая, пахучая. Времена года в бетонных укрытиях города почти не ощущались. И утро было не отличить от дня. Белый свет дневных ламп освещал офисы, универмаги, отели. Гудели кондиционеры, поддерживая постоянную температуру. Подземный Токио, с его ресторанами, супермаркетами, улицами, кафе, вообще не знал, что там наверху — дождь, мороз или солнце. И летом и зимой работали катки, лыжные трамплины. Жалюзи моего номера в отеле никогда не открывались, да и зачем...

К нам подошла эта мартышка в черных очках.

— Хотите глотнуть? — она протянула мне бутылку виски «Сантори», там осталось немного.— Давайте, давайте. Вы не из нашего автобуса? Слава богу, оказывается, есть еще люди не из нашего автобуса. А из какого вы автобуса?

— Мы из России.

— Господи! — Она сняла очки и уставилась на меня своими припухшими синими глазами.— Никогда не пила с русскими.

Я налил в колпачок. Виски действительно было отличное.

— А этот синьор?

Сомов покачал головой.

— Он пастор?

— Нет,— сказал я,— он — апостол. Он апостол научно-технической революции.

Она засмеялась. У нее были красивые зубы и пушистые щеки.

— А что вы тут делаете, в этом...— остановилась и посмотрела вниз на город. Ручаюсь, что она впервые посмотрела вниз.— Послушайте, это что?

— Токио.

— Токио? — повторила она.— Зачем я сюда приехала? Синьор апостол, вы не знаете?

Я и не подозревал, что Сомов может объясняться по-итальянски. Мартышка расцвела, а я с гордостью слушал, как старательно Сомов выговаривал слова.

— Вы меня обманываете,— сказала она по-немецки,— никакая это не Япония. Меня привезли не туда.

— Это он виноват,— я показал на Сомова.— Он построил этот город. И эту башню.

— На кой черт? — сказала она.— Сверху лучше не смотреть, все так безобразно.

— Вавилонская башня,— сказал Сомов.— Наконец-то ее достроили.

Вряд ли она поняла, что он имел в виду. Она что-то долго объясняла Сомову, слезы показались у нее на глазах.

— На какую тему она плачет? — спросил я.

— Не поймешь. Говорит, что слишком много людей. Она выиграла в тото и купила туристскую путевку. Всю жизнь она мечтала поехать в Японию, дуреха, лучше бы она купила машину.— Сомов подмигнул мне.— Жаль, что ты не знаешь итальянского, она бы выплакалась у тебя на груди.

Я бы предпочел, наоборот, выплакаться на ее груди. Она полоснула меня глазами, угадав мои мысли; черт знает, как это происходит у женщин, но стоит что-нибудь такое подумать, и они безошибочно чувствуют это. Из густой синевы ее накрашенных ресниц вышли монахи в бурых власяницах, с выбритыми тонзурами, они усадили ее в паланкин, она закричала, я выхватил шпагу, но тут открылись ворота замка, и ко мне поскакали норвежцы в шлемах и западные немцы с самурайскими мечами. «Спасайся!» — крикнула синьора... Конь мой устало трусил по узким улочкам Токио. Старинный Токио, которого нет и не будет. Этот город напоминал Киото, Курасики, отчасти Таллин и старый Псков, он был похож на Зурбаган, на города, где в детстве мы совершаем подвиги и любим безответно, преданно, как любят, когда еще не знают любви. В стрельчатых окнах поднимались жалюзи, чьи-то глаза следили за мною.

— Синьора! — крикнул я.

Она махнула рукой, норвежцы в беретах обступили ее и западные немцы, увешанные фотоаппаратами, у всех в карманах торчали зеленые картонки, и гид поднял зеленый флажок, уводя их к лифту.

Я опустил монетку в автомат. Объектив телескопа открылся. Поднимались и опускались самолеты. Автобус с зеленым флажком вез синьору сквозь Токио, а может, это был Детройт. Мелькали те же мини-юбки и макси-пальто, пахло тем же кофе «эспрессо», на экранах стрелял тот же агент 007, щелкали те же «кодаки». Токио незаметно переходил в Осаку, а Осака в еще какой-то город, все было одинаково, как пилюли, поднимающие тонус, успокаивающие, снимающие усталость, пилюли снотворные, противозачаточные, стимулирующие.

Затем я навел телескоп на Сомова, в серой скважине его глаз печально горели нити накала анодов, и катодов, и электронных множителей.

— Зачем ты сгубил ее душу? — вопросил я.

— Она работает в пуговичной мастерской,— сообщил Сомов.— Как по-твоему, существует итальянская пуговица? — Он был чем-то расстроен. Несмотря на это, он продолжал задавать свои излюбленные, дурацкие вопросы. Телескоп захлопнулся. Шторка опустилась, и в объективе стало черно.—...Мы можем изменить, но не остановить,— продолжал Сомов.— Все ваши слюни и заклятия — сентиментальная труха... Бороться с техникой — все равно что бороться с природой...— и тому подобное, и прочие, прочие, железобетонные неумолимые аргументы.

Города у него сливались с городами, закрывая бетоном землю, они прорастали вглубь, расползались, заглатывая деревни, моря. Рис выращивался в лотке, в камне, и чай и яблоки росли под круглосуточным светом дневных ламп, под гул кондиционеров. И новые поколения находили в этих пейзажах свою лирику.

— ...Ты, лапотник, гусляр,— сказал Сомов.— На тебе еще десять иен и посмотри вон туда. Там Черемушки. Купчино. Тот же стандарт. Мы поносим наших архитекторов, они — своих. В Токио строят как в Барнауле. И квартиры такие же. Квартплата только другая. Можете плакать со своей итальянкой над японскими домиками из кипариса,

над пятистенками с резными полотенцами. Их сносят. Ничего от них не останется. Не будет ни твоих любимых татами, ни жаровен, потому что дома проще строить бетонные и обогревать их электричеством. Несмотря на всю твою скорбь, придется японцам дома сидеть на стульях, за нормальным столом и спать на кроватях. Ничего не поделаешь. Так удобнее. Не сидят же они в автомобиле, скрестив ноги. Боюсь, что они сами не прочь переселиться в европейские дома, да только пока это большинству не по карману. Молись, чтобы остались палочки да чайная церемония...

Можно было подумать, что он вещает с этой радиобашни на всех диапазонах, радиопророк. Иногда мне удавалось подставить ему подножку, сбить его, и тогда он смотрел на меня опечаленно, откуда-то из неодолимого, неизбежного будущего. Он был его представитель, посланный к нам для разъяснения, а не для споров.

Сидя на веранде, я представил себе, что получится, если вместо этих камней сделать бетонные параллелепипеды, вместо белого песка — асфальт, вместо деревянных ступенек — застекленный зал радиобашни...

Ничего не получалось.

Будущее, которое рисовал Сомов, было неизбежно. Но когда Японию сделают сплошным городом, когда все острова зальют бетоном — что увидят люди, глядя на Сад камней? Что они почувствуют? О чем они задумаются?

Я вдруг сообразил, что для каких-нибудь придворных эпохи Тэйкё или эпохи Сётоку мы с Сомовым и Тэракура-сан были бы тоже непонятными, нелюдями.

А между тем пятьсот метров радиобашни были для меня ниже, чем высота этих старых деревянных ступеней.

Скинув пропотелые шлемы, усаживались рядом со мною сёгуны, грохоча тяжелыми мечами, приходили сюда князья и их самураи. Одних только князей набралось бы за эти столетия тысячи. Целый стадион. Представляете — полный стадион князей, сидят себе тихо, смотрят на камни и думают. Только что жгли, рубились, казнили, пытали и вот приехали, оставили на площади коней и слуг и уселись...

Что их влекло сюда?

Учение дзэн проповедовало мужество, настойчивость, столь необходимые военным людям. Недаром дзэн было популярно среди военного сословия. Дзэн требовало самоограничения, воли. Может быть, безжизненная красота этих камней позволяла думать не о людях, а о человечестве. Наверное, это была немудреная философия. Без всякой книжности, простая, доступная любому простолюдину. Но все же они ДУМАЛИ, и что-то происходило в их средневековых душах. А кроме них тут сидели монахи, поэты, купцы. Приходили художники, чиновники, звездочеты и гейши, студенты и ученые.

Одни находили здесь модель вечности, неизменный мир, отрешенный от всех страстей быстротекущего времени. Другие — аскетическую простоту, лаконизм, самоограничение, жестокое и в то же время дающее волю фантазии...

Какими-то малопонятными мне ходами учение дзэн помогало утонченным формам живописи и поэзии, и сам Сад камней был результат этого искусства и одновременно порождал его...

Я понял, что самые простые вещи достойны стать искусством — корень дерева, клочок травы, расположение этих камней. Главное — увидеть. Можно ничего не увидеть, и камни останутся неприметными камнями, и этот сад не вызовет ничего, кроме недоумения. Сколько раз я проходил мимо, глухой и слепой к тому сокровенному, что встречалось.

— О чем ты думаешь? — спросил Сомов.

— Об одной женщине,— сказал я, чтобы он отцепился.

Я не думал о ней, хотя все, о чем я думал, должно было привести к ней. И то, что я думал о строителе этого сада, тоже относилось к ней. А я думал: создавал он Сад камней или же у него получилось? Внезапно бросил камни как игральные кости и увидел, что получилось. Но в чем же тогда талант, если достаточно сидеть и кидать кости. А в том, наверное, что увидел. Талант в том, чтобы увидеть там, где другие не замечают. Конечно, я догадывался, что существуют какие-то традиции, законы гармонии и всякие секреты. Достаточно сдвинуть один из камней — и картина нарушится. Художник должен знать эти законы, уметь скрывать их. Все это так, но создавал он образ не из камней, он создавал его как бы из меня, во мне. Он заставлял меня с помощью этих камней что-то увидеть, вообразить. Сад — это как японские трехстишия. Япония тут ни при чем. Япония — всего лишь фон, задник, вроде этой земляной стены. Так что вся штука заключалась во мне самом. А вот с себе-то я избегал думать. О чем угодно, о ком угодно, но не заглядывал в себя. Почему? Не то чтоб я боялся. Наоборот, я хотел понять, что же происходит со мной и что происходило, почему мы разошлись, я хотел понять, чего же мне надо. Я давно не заглядывал в себя, бог знает сколько лет я не оставался наедине с собою и не старался увидеть себя со стороны, понять, чего я добиваюсь. Жизнь катилась по накатанным рельсам — я получал задания, ездил, писал, разговаривал, дружил, ссорился, все время что-то делал, и как-то не приходило в голову остановиться и подумать, что тут правильного и что неверного, каким я становлюсь. Мне вдруг вспомнился один день — сколько мне тогда было: шестнад-

цать или семнадцать? Я лежал в траве, и смотрел в небо на облака, и мечтал, каким я стану. Я мечтал о трудной жизни и плакал, переживая будущие обиды и горести. Я бесстрашно заглядывал себе в душу, давал какие-то клятвы. Все небо было в мелких облаках, я смотрел на них и выбирал себя, взрослого, нынешнего. В сущности, небо тоже было Садом камней. Тогда, в те годы, все могло стать Садом камней. А вот сейчас я сижу в Саду камней и не могу думать о себе. Не умею. Разучился.

Но хорошо, что хоть это-то я понимаю.

Н. СОМОВ

— Тэракура-сан, вы часто бываете здесь?

— О, да, всякий раз, когда я приезжаю в Киото.

— А для чего вы сюда приходите?

Тэракура пожал плечами.

— Посидеть.

— И сколько вы тут сидите?

— Как когда. Какое настроение.

— Но перед вами всегда одна и та же картина. Константа.

— Это верно. Но, может, я бываю другой.

— Они не возвращают вас к тому же самому?

— Для меня это как абстрактная картина. Я вижу то, что хочу. Она не возвращает, а скорее ведет дальше...— Тэракура виновато посмотрел на меня и попробовал по-другому: — Я плохо знаю дзэн. Для меня это не религия, не бог. Когда я сижу тут, мне спокойно... В Киото вообще нет суеты. В каждой стране, наверное, есть Киото. Совсем не обязательно думать о бренности жизни...

Потом он сказал такую фразу:

— Это ведь просто камни, без всякой мистики.— И еще: — Американцы, те все ищут таинственного. Они хотят разгадать секрет, которого нет.

В словах его заключалось деликатное предупреждение, а может, и просьба. Мне все больше нравилась эта манера разговаривать, хочешь понять, что тебе сказали,— подумай. Чем-то напоминало моего деда, каргопольского сыровара,— все больше обиняком, намеком, присказкой...

— Конечно, я слишком молод,— Тэракура почтительно поклонился.— Вы, Сомов-сан, видите здесь гораздо больше.

— Или гораздо меньше.

Он подумал и обрадованно кивнул.

— Да, да, я, кажется, понимаю, гораздо меньше — значит совсем иначе.

Черт возьми, и этот тоже, и Глеб — все они считают, что я должен видеть все вокруг особо, по-своему. Они требуют с меня как с обыкновенного таланта, чуть ли не гения. Так бы и я, наверное, требовал бы, допустим, с Нильса Бора, по любому поводу я ждал бы от него откровений: раз это Нильс Бор, то он обязан. Но я не Бор, я даже не Сомов, совсем не тот Сомов, за которого они меня числят. И которым я когда-то был. Но мне обязательно хочется держаться.

— Пожалуйста. Песок—это вечность,— изрек я.— Все превращается в песок. Рано или поздно камни тоже превратятся в этот белый песок. Он поглотит их. Так что время в данном случае опять торжествует. Рано или поздно все становится прахом...— Я слушал себя и думал о том, как это банально и как беспомощно в смысле философии.

Тэракура был доволен.

— Это похоже на Библию,— сказал он.— Прах ты и в прах возвратишься.

— Совершенно верно. Помните, по какому поводу там это сказано? Бог наказывает Адама за то, что тот вкусил от древа познания. Людей сделала смертными страсть к познанию, то есть наука. Она нарушила вечность. Она как бы создала время. В этой легенде что-то есть.

— Вы знаете Библию? У вас читают ее?

— Конечно. Атеист должен читать Библию.

— Песок... это интересно. Ну, а пятнадцатый камень?

— Что, пятнадцатый камень?

Опять он ждал от меня откровений.

— Я полагаю, что пятнадцатый камень — это как ваш бог,— нерешительно сказал Тэракура.— Он невидим. Мы о нем не знаем. Бог всегда прячется в неизвестном.

— Ну что ж, это красивая метафора,— вежливо похвалил я.

Он низко поклонился, покраснев от удовольствия, и продолжал ждать.

Но я думал не о боге. Я думал о себе. Господь бог давно состарился, обветшал, иногда я даже жалел его, таким он стал беспомощным; времяпрепровождение для стариков....

Однажды ко мне направили инженера В. Он долго добивался консультации по поводу какого-то своего открытия. Оказался, как это бывает, чем-то вроде шизика,

такого тихого, покорного, но неотступного шизофреника. Принялся он излагать мне математическое доказательство существования бога. Он доказывал с помощью высшей алгебры, что бог существует. Между прочим, ход его рассуждений был грамотен, без явного безумия. Вычисления казались вполне логичными. От него исходила завораживающая убежденность, я еле вырвался из нее, как из дремоты. Я согласился, все правильно, допустим, правильно, но что от этого изменится? Мир живет по непреложным законам, на что может пригодиться бог, даже если он жив?

Инженер был озадачен. Он ушел выяснять — опять же математически—необходимость бога. Как знать, может, сейчас он сидит где-то и завершает окончательные расчеты.

— Бог, который прячется в пятнадцатом камне,— сказал я Тэракура,— существовал оттого, что человек не мог подняться. Достаточно посмотреть сверху, и тогда увидишь все разом, все пятнадцать камней. Человек должен жить в трехмерном мире...

Тэракура задумался, глаза его совсем смежились, только тоненькие черточки остались под изломом бровей.

(У него хватало всякого мусора в голове, но зато он ненавидел капитализм куда конкретнее нас. Потому что он знал его лучше. Он жил в нем. Он знал про его ложь и фарисейство, про гнусность университетских порядков, продажность чиновников, про то, как хозяйничают в физике крупные фирмы,— множество вещей, о которых я и понятия не имел, я знал японскую физику по журналам, по встречам на симпозиумах и конгрессах. Мы знаем капитализм по книгам и газетам. Мой отец ненавидел Романовых сильнее, чем я. Для меня Романовы, Николай II, самодержавие, Распутин, Вырубова и прочее — это история, где больше диковинного, чем ненавистного.)

— Но я боюсь,— сказал Тэракура,— что сверху Сад камней вообще неинтересен. Сверху...— Он откинул голову, пытаясь представить себе: — Допустим, с самолета...

— С самолета,— повторил я.

...Они заседали в кабинете военного министра США Стимсона. Решался вопрос о выборе цели. Имелись две атомные бомбы, и обе надо было сбросить. На Японию. Собственно, капитуляция Японии не вызывала сомнений. Бомбы имели другое тайное назначение, их сбрасывали, чтобы показать мощь нового оружия. Показать кому? Естественно, не Англии, и не разбитой Германии, и не какой-нибудь Швеции. Имелась единственная страна, которую новый президент Трумэн и его советники считали необходимым устрашить. Это мы.

Из американских книг можно было представить себе хотя бы примерно, как происходил этот и подобные ему разговоры. Все выглядело весьма прилично.

ЛЕГИ (начальник штаба верховного главнокомандующего). Подобные методы войны неприемлемы для солдата и моряка моего поколения.

СТИМСОН. Я вовсе не хочу приукрашивать моральные качества этого оружия, но моя задача — закончить кампанию ценой наименьших жертв среди солдат, которых я сам помогал растить.

ЛЕГИ. Вторжение на острова вообще вряд ли нужно. Военный флот Японии фактически разбит. Ее перенаселенные города и промышленные центры — классические объекты для действий обычной стратегической авиации.

МАРШАЛЛ (начальник штаба армии США). Опыт Германии показал, что решающего успеха обычной бомбежкой не добиться.

ЛЕГИ. Тем более. Даже если мы применим новое оружие, все равно исход кампании решат флот и вступление в войну России.

БИРНС (личный представитель президента). Сейчас обстановка иная, нам нужен разгром Квантунской армии, а не установление русского контроля на азиатском материке.

ЛЕГИ. Россия подтвердила свои обязательства, она вступит в войну независимо от наших действий.

ГРОВС. Хотел бы я посмотреть, как, не применяя бомбы, правительство отчитается за два миллиарда долларов, израсходованных на нее.

ФЕРМИ. Вряд ли человеческий ум может выдумать что-либо более оскорбительное для американского народа.

СТИМСОН. Господа! Нам предстоит дать рекомендации относительно действия, которое, возможно, изменит ход истории. Но это не значит, что нам позволено ставить под сомнение решение правительства. Поэтому я прошу говорить только по существу. Прошу вас высказаться, профессор Оппенгеймер.

ОППЕНГЕЙМЕР. Я не имею сведений о военном положении Японии, поэтому я не знаю, можно ли заставить ее капитулировать другими средствами...

СТИМСОН. Перед комитетом ученых ставился вопрос не о том, надо ли использовать бомбу, а о том, как ее использовать. Поэтому прошу докладывать только по этому вопросу.

ОППЕНГЕЙМЕР. Для достижения максимального эффекта избранные объекты должны представлять собой тесно застроенную площадь из скученно расположенных

зданий и других сооружений. Желательны деревянные постройки, они создадут дополнительный эффект из-за пожаров. Цель следует выбирать из объектов, которые до этого не подвергались бомбардировке, чтобы воздействие бомбы было достаточно наглядным. Применять ее следует без предупреждения...

БАРД (заместитель военно-морского министра США). Нельзя выиграть войну, уничтожая женщин и детей.

ОППЕНГЕЙМЕР. Я расцениваю свое выступление как технический ответ комитета ученых на поставленный президентом технический вопрос.

ГРОВС. Комитет по выбору цели предлагает на случай облачности иметь при каждом вылете на выбор не менее трех-четырех городов-мишеней.

СТИМСОН. Какие конкретно?

ГРОВС. Хиросима — пункт формирования морского конвоя, 200 тысяч жителей; Кокура — военный арсенал, 200 тысяч жителей; Ниигата — крупный металлургический завод, 200 тысяч жителей; Нагасаки — порт, 300 тысяч жителей.

ЛЕГИ. В Нагасаки расположен лагерь наших военнопленных.

ГРОВС. Но там важные военные доки.

ЛЕГИ. В них, по-видимому, и работают военнопленные!

ГРОВС. Тогда я предлагаю Киото, прекрасная равнинная цель с миллионным населением.

СТИМСОН. Киото?.. Я там был. Это же древняя столица Японии... Там великолепные памятники старины... Нет, этого нельзя допустить.

Пока они выбирали цель, мы бродили по Киото.

Нет, не так.

Пока мы бродили по Киото, мне все время казалось, что они выбирают цель.

Замка не будет. Каменного дракона на перекрестке не останется. Дворца в парке не останется. Больше всего мне было жаль тесных, узких улочек старого Киото. Мы бродили в теплой тьме, расцвеченной светильниками, фонариками над дверями, легким светом из окон. Двери открывались, звенели колокольчики, взмах голубого света резал проулок. В яркой щели возникали, как в моментальном снимке, скользкое женское плечо, деревянный поднос, блеск бутылок. Свет был полон звуков — музыки, смеха, стеклянного звона. Потом дверь захлопывалась, возвращалась тишина, в темноте щелкали каблуки или стучали деревянные сандалии, все было таинственно и весело. Лабиринту этих переулочков, улочек не было конца. Сотни крохотных заведений, каких-то ресторанчиков, ночных клубов, кафе теснились одно к другому, и каждое было чем-то знаменито, чем-то отмечено. Киото, в отличие от Токио, не зазывал, не навязывался, казалось, он веселится для себя, не нуждаясь, не ища приезжих клиентов. Казалось, мы попали на чужой праздник, и от этого было еще интересней. Улочек этих тоже не будет, хрупких домиков из кипариса, с темно-коричневой гладью полов, с переплетами, обтянутыми бумагой...

Глеб безмолвно торжествовал. Ну что ж, я признавал прелесть старого Киото, я мог любоваться вместе с Глебом изделиями гончаров Киото. Мы восхищались золотым шитьем кошелечков, не было двух одинаковых кошелечков. Лавочки огромного крытого рынка были набиты всякими мелочами — фигурки, платочки, корзинки, кольца, зажигалки, подставки, разнообразию их не было конца, казалось, каждая зажигалка сделана на заказ, отдельно, другой такой зажигалки нет ни у кого.

Министр Стимсон, будучи еще генерал-губернатором Филиппин, приезжал в Киото. То ли он был человеком любознательным, то ли его водили по всяким достопримечательностям, во всяком случае, у него остались прелестные воспоминания о парках и дворцах, конечно, и о Золотом павильоне, который так красиво стоит над водой, в которой так красиво отражаются его золотые стены, которые сами по себе светлого золота, и в воде они видятся только золотыми, и всякие водопады и беседки. Он побывал и в Саду камней и сидел здесь, размышляя над своими губернаторскими делами или над какими-нибудь личными проблемами, кто его знает, внутренняя жизнь американских министров проходит для меня, как говорится, в тумане. Вероятно, дорогие его сердцу воспоминания сделали военного министра неуступчивым, и он упорно стоял на своем. Подобная сентиментальность удивляла генерала Гровса. Он считал ее совершенно неподходящей для военного человека. Для него город Киото был удобной мишенью, поскольку город располагался на равнине, где ничто не должно мешать действию взрывной волны, населения там больше миллиона человек, много легких построек... И хотя Стимсон был военным министром, этот Гровс не побоялся настаивать на своем, проявляя, как он считал, убежденность и принципиальность. Он никак не мог расстаться со своей идеей. Он по-своему тоже любовался Киото, как самой наилучшей целью. «...Киото сохранил для меня притягательность в основном из-за его большой площади, допускающей оценку мощности бомбы. Хиросима с этой точки зрения нас не вполне устраивала...» — так писал Гровс в своих воспоминаниях.

Сад камней в Киото остался ценой Хиросимы или ценой Нагасаки.

Но ведь и в Хиросиме что-то было, какой-то свой Сад камней, свои неповторимые вещи, которые разрушены и исчезли навеки. Потому что такую вещь, как Сад камней, наверное, восстановить невозможно.

Если даже сделать самые точные фотографии, произвести все промеры. Непонятно, в чем тут секрет.

А секрет был, я его чувствовал, но еще не верил, потому что всегда был убежден, что любую вещь можно измерить, вычислить, что в конце концов все можно свести к формуле, в крайнем случае понять или объяснить. Но тут — заставь меня воссоздать этот Сад камней — я бы не взялся. Существовало в нем что-то неуловимое, какая-то добавка, черт его знает что, из чего все складывалось в одно целое, образ, что ли, и я никак не мог смириться с тем, что это нельзя выразить точными понятиями.

Вот Гровса я мог выразить. Гровс был ясен. Ему нужно было добиться максимального радиуса поражения и явить миру и начальству итог своей четырехлетней беззаветной деятельности. До последнего дня он настаивал на разрушении Киото. Стимсон не соглашался, и Гровсу пришлось довольствоваться Нагасаки.

Я вдруг подумал, что исчезни этот Сад камней, чего-то я лишусь, Япония сгинет другой...

ГЛАВА, В КОТОРОЙ ВСЕ ПРОИСХОДЯЩЕЕ ПРИВОДИТ Г. ФОКИНА В СОСТОЯНИЕ ВОСТОРГА

Наконец-то мы заблудились. Давно я мечтал заблудиться в чужом городе, потерять всякое представление, куда идти, где наш отель, в котором спит Тэракура, где центр, где север, где юг, так, чтобы стали безразличны любые повороты и перекрестки. Киото в этом смысле самый лучший город. Нигде нельзя так хорошо заблудиться, как здесь. Мы почувствовали себя обездоленными бродягами, готовыми шататься по кабакам, зарабатывать на тарелку риса, разгружая машины. Ничего другого полезного мы делать не умели. Когда Сомов устал, мы уселись на набережной какого-то канала и стали гадать, как называется наш отель. У него было слишком простое название. Такие названия запомнить невозможно. Кроме того, стоит человеку заблудиться — и сразу все исчезает из памяти. Я вспомнил, как назывался наш отель в Нагасаки и отель в Кракове, где я жил шесть лет назад, а Сомов обрадовался, вспомнив, как называлась деревня, где он двухлетним ребенком пережил наводнение.

— Кошкино! — повторял он ликуя.— Кошкино! Ты знаешь, это мучило меня полгода. Самое страшное, что некого спросить. Родители умерли, дядя умер, а сестры моложе меня. Мы жили в Кошкино! Лодка подплыла к окну. Это первое мое воспоминание в жизни. Я сижу с матерью у окна, на лодке подплывает отец. Почему запечатлелась эта картинка?

— Потому что необычайность.

— Для двухлетнего все необычайность.

И мы принялись рассуждать о механизме памяти. Поскольку мы заблудились, времени у нас стало много, нам некуда было спешить и нечем было себя ограничивать.

Мимо прошла компания подвыпивших мужчин. Вдруг один из них, услышав наш разговор, остановился.

— О, русские! Здравствуйте,— сказал он, с восторгом выговаривая эти слова.— Я приехал из Москвы. Я был у Сергеева. Я инженер-строитель.

— Это прекрасно,— сказал я.

— Да, да, это хорошо,— тотчас подтвердил он.— Господин Сергеев хороший человек. Вам нравится господин Сергеев?

Он ни на минуту не сомневался, что мы знаем Сергеева, нельзя было не знать Сергеева, начальника отдела какого-то строительного главка. Вся строительная технология, вся Москва, все гостеприимство нашей страны сосредоточивались в Сергееве. Признаюсь, был момент, когда огромная ответственность, возложенная на Сергеева, внушила мне тревогу. Одно неосторожное слово Сергеева могло пошатнуть репутацию миллионов. Господин Одани (он немедленно вручил нам свои визитные карточки) судил о всей России по Сергееву. И Сергеев не подкачал, он был молодец, этот Сергеев, он держался скромно, он был остроумен, радушен, он знал свое дело, у него была дружная семья и чудный сынишка, и жена у Сергеева умела печь пироги.

— Это знакомые господина Сергеева! — объявил он своим приятелям, и нас потащили в кафе, потом в рыбную ресторацию, потом усадили в машину, и все поехали с нами искать наш отель. Перебрав несколько отелей, мы решили отдохнуть и поднялись на гору полюбоваться огнями Киото.

К тому времени из знакомых мы превратились в друзей Сергеева, в его родных, мы были похожи на него.

Сверху ночной Киото сиял, как витрина лучшего ювелира. Опаловые огни светились матово-притушенным жемчужным светом. Если бы у меня было хобби, то это были бы ночные города, я собирал бы виды ночных городов. Ночью исчезают трущобы, лачуги, остаются огни — цепочки фонарей, вывески, реклама, подсветка, движение

машин, и все машины одинаковы, окна домов, кружки площадей, темные провалы парков. Глухо поблескивают каналы. Огни движутся, гаснут, а где-то загораются... мигают светофоры, несутся огни электричек... Я вспоминал огни Киева и огни Ленинграда, железнодорожные огни Чудова.

Я уж не помню, как мы очутились в отеле. Утром нам принесли цветы, альбомы видов Киото и большие пакеты, перевязанные ленточками. Я развязал ленточку, потом надорвал разрисованную цветами вишни бумагу. Там была картонная лакированная коробка. Я открыл коробку. Там была пушистая толстая бумага. Внутри нее покоился деревянный футлярчик. Я открыл футлярчик. В нем лежало что-то, завернутое в нечто белоснежное и легчайшее. Что-то было значком, маленьким значком с гербом Киото.

На нас обрушилась вся сила ответной любви и гостеприимства господина Одани. Мы тут были ни при чем. Мы вкушали плоды, взращенные неведомым нам инженером Сергеевым.

— Соображаешь,— сказал мне Сомов.— Вот и в этом тоже нынешний смысл «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Чем больше я живу на свете, тем больше убеждаюсь, что это самый лучший, самый современный и нравственный лозунг человечества. Заметь — пролетарии! То есть рабочие, производственники, создатели техники...

А я думал о Сергееве. О том, как он, сам не ведая того, помог нам. Стоит сделать добро, проявить сердечность, внимание, и обязательно где-то, кому-то это отзовется. Я вспоминал заграничных гостей, которых приходилось мне принимать. Не всегда я делал это охотно. Жаль было времени, сил. Казалось, что́ мне эти люди, которых я вряд ли когда еще встречу. Сергеев преподал мне урок. Инженер Сергеев никогда не был и, наверное, судя по словам господина Одани, не собирается быть в Японии. Мы за него любовались видом на Киото, смаковали каких-то розовых маленьких рыбок и густое, тягучее китайское вино. Благодаря Сергееву в Киото появились у нас друзья, а город, в котором у тебя кто-то есть, это уже совсем другой город. Нет, нет, добро не пропадает, скорее зло может пропасть, сгинуть в чьей-то душе, зло можно простить, забыть, а добро, оказывается, не прощают. С грустью я думал, сколько я упустил — я бы мог делать куда больше добра, но не делаю: то по лености, то по душевной глухоте, а чаще от стеснения. Я давно заметил, большинство людей стесняются. Приласкать собаку или какое-нибудь животное не стесняются, а человека— неловко.

В Наре, вокруг храма Тодайдзи, бродили олени. Редкие деревья парка сквозили солнцем, черные тени ветвей сплетались, как рога, а желтая трава зимы сливалась с гладкой желтизной оленьего меха. В ларьках продавалось печенье для оленей. Мы купили несколько пачек, и олени тотчас окружили нас. Они ели с рук. Маленькие оленята тыкались носами в ладони, взрослые чинно шли рядом с нами, ожидая своей очереди. Среди них были исполненные чувства достоинства венценосцы, они оказывали милость, принимая угощение. Были нахалы, нетерпеливо фыркая, они требовали своей порции, намекающе тыкались в карманы. Были робкие скромники, с печально просящими глазами. Они явно били на жалость и получали больше других.

Зоосад не выявляет характеры. Животные в клетках безлики, они лежат там, как чучела, наглядные пособия. Здесь олени выглядели почти свободными. Большой парк напоминал санаторий, они бродили здесь компаниями, как отдыхающие. В храм олени не заходили, хотя ворота были открыты и двор храма был просторен. Возможно, они исповедовали другую религию. Какое место занимали в ней люди? Скорей всего, никакого. Люди кормили их и уходили в это раскрашенное здание. Мы были для них примерно тем же, что для нас пчелы. С той разницей, что пчелы, кормя нас медом, не считают себя царями природы и держатся без всякого высокомерия.

Длинный ряд лавочек раскинул на прилавках груды сувениров. Почти все они изображали оленей. Бронзовые статуэтки оленей, махровые полотенца с оленями, оленьи головы из черного дерева, шелковые платки, открытки, пепельницы, стаканы для виски — всюду олень. Примерно так же выглядят сувенирные магазинчики у собора святого Петра в Риме. Только там продают изображения святых, здесь же — священных животных. Такие же медальоны, резные барельефы, но вместо святых — олени с физиономиями благочестивыми, могучие суровые старцы и невинные младенцы типа Бэмби. Больше же всего надувных оленей. Почему-то все бесстыдно розовые, с черными копытцами и черными рожками. Они висели связками, туго надутые, поскрипывая тонкой резиновой своей оболочкой. Натуральные олени подходили к прилавкам, недовольно разглядывали свои изображения.

И в Беппу, в парке на горе, обезьяны, покачиваясь на ветках, взирали на лотки, где старые японки торговали игрушечными обезьянками.

Сквозь деревья парка светилось море, мелкое, зеленоватое, по морю ехали грузовики и шли тракторы, собирая морскую капусту. Обезьяны носились по аллеям, прыгали над головами, ссорились, клянчили у нас орехи. Как только орехи кончились, обезьяны перестали обращать на нас внимание. Они играли в свои игры, они чувствовали себя тут хозяевами, а мы гостями. Никто их не трогал, они тоже считались свя-

щенными. В сущности, все свободные животные имеют право быть священными. Когда-нибудь люди дойдут до этого.

На прилавках двигались заводные игрушки. Плюшевые обезьянки лупили в барабаны. Другие обезьяны кувыркались, подпрыгивали, мелькая своим воспаленно-красным задом, и, сделав сальто, становились на ноги. Делали стойку. Били в гонг. Чего только они не вытворяли. Внутри у них жужжали шестеренки и стонали пружины. Живые обезьяны сверху возмущенно плевались и швыряли в торговок ореховой скорлупой.

А в Киото были рыбы. Аквариум, большой, со множеством океанских диковинных рыб, не отличался от подобных хороших аквариумов в других странах. Но главная прелесть заключалась в прудах вокруг аквариума. Поверхность воды в них почти сливалась с поверхностью берега. Я опустил монету в кормушку-автомат и получил кулек с крупой. И сразу вода забурлила. Рыбы почувствовали, что́ у меня в руках. Или увидели. Кто их знает, какая у них сигнализация. Из своего опыта они понимали, что сам я эту крупу есть не стану, они следовали за мной, толпились у моих ног. Стоило бросить в воду горсть крупы, как поднялась кутерьма. Рыбы налезали друг на друга, лиловые, красные, аспидно-черные, отороченные алыми плавниками, полосатые, как флаги, они прыгали, рассекая воздух широкими лезвиями тел. Летели брызги, разинутые пасти словно заливались хохотом, не так уж они были голодны, им просто нравилась эта свалка, толчея. Я опустил руку в воду, гладил скользкую узорчатую плоть. Пруды соединялись, образуя большой водоем, рыбы были почти свободны, конечно, этому «почти» не хватало камышовых зарослей, и речных перекатов, и тенистых берегов, но все же тут было больше воли, чем в любом аквариуме. Хотелось сравнить это с городом, рыбий город-бетон, разноязычная толпа...

Они терлись шершавыми боками о мою руку, торкались в ладонь, маленькие рыбешки покусывали, пощипывали кожу. Я чувствовал себя добрее и лучше, я был их защитником, доверчивость этих тварей не позволяла мне совершить неосторожного движения. Я был морским богом, Нептуном, или нет, я был тоже земной тварью, ничуть не лучше этих рыб. Каким прекрасным мог быть мир, земля, со всей ее природой, если бы человек лелеял ее. Какая великолепная планета нам досталась, ведь нам просто повезло.

...Я обнял олененка за шею. Старый олень на всякий случай тронул меня рогами. Так мы шли втроем навстречу Сомову. Олени могли убежать, но они знали, что я ничего плохого не сделаю, десятки, а может сотни, лет люди терпеливо растили здесь это доверие. Я наслаждался, ощущая шелковистую шерсть, слыша у груди сопение.

— Модель рая,— сказал Сомов.

Ну что ж, из всех благ рая самым привлекательным было блаженство общения с животными. Другие прелести райской жизни выглядели туманно. Если бы я рисовал райскую жизнь, я бы изобразил примерно такой парк: кругом бродят пятнистые олени, на пруду возятся бобры, птицы садятся на плечи, тут же ходят жирафы и всякие бегемоты. Сомова я поместил туда на всякий случай связанного.

— То, что наши дети видят животных большей частью в клетках,— сказал он,— весьма безнравственно!

Мне это понравилось, и я развязал его.

— Может, мечтой о дружбе с животными,— продолжал он,— и жива до сих пор легенда о рае.

А вот леса на Кюсю стояли пустые. Дорога крутилась по лесистым горам, но в лесах было тихо, и сами леса тянулись шеренгами посаженных криптомерий, деловые промышленные леса выращивались на доски без всяких подлесков, зарослей и прочих излишеств. Земля слишком дорога. На одно дерево полагается три с половиной квадратных метра. Ни зайцы, ни медведи в таких местах жить не могут. Леса не отличались от рисовых и чайных плантаций.

Как-то я спросил у Тэракура, видел ли он лошадь. Он задумался, потом просиял.

— Да, да, в детстве, я даже потрогал ее.

А я ни разу. Ни в Токио, ни в Нагасаки, нигде, сколько мы ни ездили, даже из вагона поезда, на полях, на дорогах так мне и не удалось увидеть лошади.

Н. СОМОВ

...Забыл, в каком городе это было. Повсюду нам попадались эти заведения, повсюду они выглядели одинаково ярко, шумно. Назывались они пачинко. Итак, мы шли по «не важно какому городу» и Тэракура пригласил меня зайти в пачинко. По-видимому, Тэракура почувствовал плохое мое настроение. Посреди самой удачной поездки беспричинно накатывает вдруг удрученность. Чем? Да ничем. Сколько ни копайся, не найти и повода. И это меня всегда злит — какая-то неуправляемость. Словно что-то есть во мне, кроме разума, хотя ничего нет и не должно быть. В такие минуты можно поверить в существование пресловутой души. На самом деле это чистая физиология, тонкая реакция организма на какие-то пусть даже счастливые переживания.

Торговые улочки пахли рыбой, мускатом. Асфальт был влажен. У лавок стояли на ходулях огромные венки, закрытые целлофаном. Мне хотелось сесть на корточки, так, чтобы никто не обращал на меня внимания и сам бы я тоже не обращал бы на себя внимания.

Тэракура рассказывал что-то веселое, показывал на жаровню, где готовили осьминогов. Старенький японец бросил лакированную деревянную птичку, она полетела вдоль прилавков и вернулась к нему в руку.

Внутри у меня было пусто и тихо. Никаких желаний. Я был как вода в осеннем пруду.

Итак, мы зашли в пачинко.

В большом зале стояло несколько десятков автоматов для игры в пачинко. Они тянулись рядами, похожие на коммутаторы телефонной станции.

Мы купили кучу стальных шариков, как в детском биллиарде, и стали к автоматам. Надо было опустить шарики в лоток, затем щелкнуть рычажком, шарик взлетал от удара и, прыгая по лабиринту гвоздиков, падал вниз. По дороге он мог попасть в какую-либо из лунок. Каждая лунка имела цену. Автомат выкидывал выигрыш — столько-то добавочных шариков.

Металлический перестук несся со всех концов зала, сливаясь в дробный грохот, и, перекрывая его, гремела музыка — бравурная, быстрая.

Я щелкал рычажком, шарик выпрыгивал и пускался в свой прихотливый, полный случайностей путь. Красные, зеленые створки — мимо, разрисованные лунки, самые скромные — мимо, самые счастливые — мимо. Панель была изукрашена пестрыми завитками, звездами, блестели золоченые гвоздики, счастье было рядом, крохотная щель удачи, на мгновение шарик замирал, но золоченый гвоздик отбрасывал его в сторону и опять вбок, все ниже и ниже. Надежда убывала. Последний желобок — прибежище проигравших. Закончились метания, шумные перескоки, прыжки. Медленно и обессиленно выходил шарик из игры. Таких большинство. Много лунок, столько раз могло повезти, и почему-то большинство уходило ни с чем.

Вскоре, однако, я установил, что судьба шарика зависит от силы начального толчка. Оптимальный вариант получался, когда шарик взлетал точно на вершину, над средним гвоздиком, даже еще точнее — к острию зеленого листка. Теоретически я определил наивыгоднейшую траекторию, теперь надо было научиться регулировать щелчок. Вот она, самая богатая лунка: целая куча призовых шариков с грохотом высыпалась в мой лоток. Запас пополнился. Я посмотрел на Тэракура. Он играл за соседним автоматом. У него бежал не один шарик, а сразу несколько. Он не ждал конца пути, он запускал шарик за шариком, три или четыре их одновременно скакали по раскрашенной панели. Я попробовал то же самое. Шарики понеслись, догоняя друг друга. Теперь проигрыш ощущался слабее, некогда было огорчаться, потому что вслед за неудачником бежали новые искатели, новые надежды. Я щелкал и щелкал рычажком. Музыка подгоняла, она играла все время чуть-чуть впереди, не давая передохнуть, остановиться. Счастье мое, грохочущее, дробное, то увеличивалось, то уменьшалось. Я уже ни о чем не думал, лишь бы иметь побольше шариков, чтобы снова гонять их, чтобы ими выиграть новые шарики. По узкому коридору справа, слева от меня, спиной ко мне стояли мужчины, женщины и тоже щелкали, курили, жевали резинку, свободной рукой подливали себе пиво. Мой сосед слева, толстенький, мохнатый, похожий на шмеля, выигрывал. Он кивал и причмокивал от радости. А мои шарики постепенно убывали. Мелкие выигрыши не спасали меня. У него мчалось одновременно штук шесть шариков. В конце концов он тоже останется ни с чем, но позже меня. Пока он счастлив. У меня осталось семь, четыре, два...

Все кончилось как наваждение. Воздух сразу стал дымным, тяжелым, грохот железно-пронзительным.

Игра, казалось бы, лишенная смысла. Тэракура сказал, что выигранные шарики можно сдать, получить за них столько-то иен, но таких счастливчиков я почти не видел. Выигрывали для того, чтобы играть. Зачем? Не знаю, мне показалось, чтобы продлить ощущение ВОЗМОЖНОСТИ. Возможности чего? Тоже не знаю, возможности удачи или просто возможности играть. Игра в Игру. Я вдруг обнаружил в себе Игрока, что-то шевельнулось в душе, какие-то темные страсти азарта. Наверное, родись я на полвека раньше, я бы просадил все, что имел, где-нибудь в рулетку, за карточным столом... Но не в пачинко. Азарт в этой бессмысленной игре и тот — подделка.

Тишина Сада камней — и стальной грохот пачинко. Сосредоточенность ушедшего в себя человека, мысли о вселенной, вечности — и нелепая погоня шариков; люди, сидящие на ступеньках этого древнего храма,— и люди, часами стоящие у раскрашенных автоматов.

Контрасты — это не только дворцы и трущобы, это еще пачинко и Сад камней. И там и тут была Япония. Крайние полюсы ее души. Впрочем, это скорее годится для Глеба Фокина. А если вдуматься, то ничего таинственного не было в этих крайностях. Все это могло совмещаться и в одном человеке. Тэракура любил играть в пачинко и любил сидеть в Саду камней. И во мне самом было и то и другое. Конечно, пачинко было не опасно, если существовал Сад камней. Но Сад камней был один, а пачинко

тысячи и тысячи. Они зазывали музыкой, шумом, иллюзиями. Ни о чем не думать было легче и приятнее. Пачинко распространилось после войны. Игра эта как бы имитировала суматошную лихорадку времени, бессмыслицу жизни, погоню за случаем, за удачей, бездумной и нетрудной...

Это была мнимость. От нее не оставалось ничего — ни горечи, ни воспоминаний, буквально ничего. Ценность короткой человеческой жизни, ее считанные свободные часы превращались в ничто. Прославленная тонкость чувств этих людей, способных ехать за сотни километров, чтобы увидеть цветение вишен, все это стало для меня двусмысленным после пачинко.

Г. ФОКИН

Дверь распахнулась от удара ногой. На улицу, покачиваясь, вышел японец, длиннорукий, маленький, грудь колесом, надутый, как краб. Две красотки в кимоно бережно поддерживали его. Блаженство, довольство собой и всем миром плавало в пьяно-туманных чертах его лица. Я позавидовал ему. Одна из девиц, мелко и быстро ступая, побежала навстречу такси. Машина остановилась. Девицы принялись усаживать своего кавалера. Они прощались долго и нежно, как будто расставались на веки вечные. Радость, печаль, любовь и тоска сменялись, как пируэты в старинном танце.

Один за другим выходили подвыпившие мужчины, сопровождаемые нарядными заботливыми женщинами, и происходила та же трогательная церемония. Таксомоторы плотно заполнили тесную щель, где не было тротуаров, и машины ползли впритирку, чуть ли не извиваясь, а между подъездами и нишами, прижимаясь к стенам, скользили гибкие фигурки в кимоно, раздавался смех и слова прощания, последние объятия и поцелуи. Улочки, переулки, еще более тесные, еще ярче освещенные и совсем узенькие, где и пешеходам трудно разминуться, повсюду я видел те же сцены. Мужчины, не пьяные, а хмельные, находились в том прекрасном состоянии, когда от них несет не вином, а восторгом; женщины излучали любовь и преданность, в бесчисленных вариациях разыгрывали они короткие представления — прощание влюбленных. Участвовали трое, четверо, иногда целая компания — несколько мужчин, несколько женщин и очень редко — двое: он и она. Поэтому расставание шло в хорошем темпе, без пауз и трагизма. Такси трогалось, женщины махали вслед, посылали воздушные поцелуи, и таинственная дверь закрывалась за ними.

Маленькие эти пьески можно было видеть в промежутке с одиннадцати до полдвенадцатого, до двенадцати. Затем все прекращалось. Улочки по-прежнему пылали огнями. Толпа не убывала, но она сменялась резко, начиналась ночная жизнь, грубая, откровенная. Бродили пьяные, какие-то безукоризненно одетые господа шепотом на всех языках предлагали свои услуги, скромно прогуливались проститутки, околачивались иностранные моряки, компании местных хиппи, на дымных жаровнях шипел картофель, креветки, работали ночные клубы, кабаре — все покупалось и продавалось, как положено злачным кварталам ночных столиц.

Каждый свободный вечер проходя по Гиндзе, я любовался сценами ночного разъезда. Я видел финал, счастливый, чуть тронутый грустью конец, завершение чего-то такого же прекрасного, иначе откуда это выражение блаженства, довольства, покоя, не мгновенного, а накопленного. Что же происходило там, за этими дверями? Что было вначале и что в середине?.. Мне доставался последний кадр, поцелуй под занавес, happy end, но разве можно судить по нему о том, что было.

Однажды я решил выяснить раз и навсегда — что там. Я пришел пораньше, толкнул одну из заветных дверей и вошел. Пожилая женщина в кимоно низко поклонилась и спросила по-английски, чем она может служить. Я заверил ее в невинности моего любопытства. Она была предельно внимательна, как минимум ее интересовало, есть ли у нас общие знакомые. Она любезно порекомендовала мне ближайшие увеселительные заведения и проводила меня на улицу. Мое прощание с ней было совсем не похоже на то, что я видел. Тайна стала жгучей, она распухала, казалось, в ней-то и хранится секрет счастья. Жизненный опыт утешал меня как мог — при ближайшем рассмотрении там окажется нечто пошлое, банальное развлечение, кабаре с приправами, нечто вроде «Ночного Нью-Йорка», что обосновался под мостом. Простейшее заведение, где у входа продает билеты полуодетая кассирша, а дальше в синем полумраке хозяйничают полуголые девочки, и на стене лампочки изображают контуры небоскребов. Здесь подешевле, там подороже, вот и вся разница.

Но я надеялся, что это не так. Я чувствовал это по сценам прощания — церемонным, веселым, как после праздничного бала.

А также я знал, что существуют гейши.

Гейш я не видел. И Сомов их не видел. Тэракура видел их когда-то, но по своей молодости и бедности не удостоился... Однажды, в универмаге, он показал мне гейшу.

Она покупала перец. Белое, загримированное белилами, лицо ее было как маска мима, все в нем было нарисовано и неподвижно, но ничего клоунского, ничего смешного. Это была маска красоты и женственности. Я застыл, неприлично-жадно разглядывая ее замысловатую прическу, синих птиц на рукавах кимоно, ее наряд, продуманный сотнями лет... Веки ее дрогнули, на мгновение из-за укрепления, из этих сложных декораций взглянула на меня девчонка, самая обычная, веселая, кокетливая девчонка... вот и все, что я увидел.

Я знал, что меня прежде всего спросят о гейшах. Славка — тот мне проходу не даст, если я скажу, что не общался с гейшами. Рикши, гейши, кимоно и самураи — вот его набор. И еще икебана. Но икебану он переживет, кимоно он видел, самураи — исчезли, тут я ни при чем, нет самураев, кончились, а вот рикши и гейши — это предметы, так сказать, первой необходимости для моего отчета.

Я уже приготовил конспект — гейш в Японии осталось немного, рикш тоже, рикши существуют главным образом для гейш, которые на них ездят, а рикши ездят на автомобилях, они неплохо зарабатывают и имеют свои машины. Гейши тоже хорошо зарабатывают, гейши, они совсем не то, что некоторые о них думают. Гейши, они совсем не для того, а для того, чтобы вести вечер, поддерживать беседу, приятную обстановку.

«Вот ты, альпинист и библиофил,— скажу я,— ты бы не смог быть гейшей, в силу своей примитивности, мелкого остроумия и сексуальной озабоченности».

Как-то придется выходить из положения.

Откровенно говоря, сам факт пребывания в Японии давал возможность придумывать любые ситуации. Наличие некоторой фантазии плюс знакомство с литературой, плюс та гейша из универмага, и я мог бы выдать милую историю о вечере, проведенном с гейшей. Случайное знакомство, вечер в чайном домике (чайную церемонию я видел, так что описать ее можно во всех деталях), песни, танцы (это из кинофильма), разговор по душам (придется поднатужиться за двоих) и концовка неожиданная,— например, за окном студенческая демонстрация, религиозное шествие, нападение полиции, летят камни, слезоточивый газ, я спасаю... Пожалуй, лучше не спасать и вообще не зарываться, а оборвать рассказ и замолчать, тихонько вздохнув.

Уличить меня невозможно, да и зачем, важно, чтобы история была интересной.

Прием в честь Сомова открыл председатель ассоциации физиков, подсушенный, костлявый, из тех стариков, кому всегда даешь на вид меньше шестидесяти, хотя знаешь, что им давно за семьдесят.

Вообще мужчины в Японии большей частью выглядят моложе своих лет. Аспидно-черная шевелюра председателя могла служить рекламой разных эликсиров и мазей, которых он никогда не применял.

Физики стояли вдоль накрытых столов. Прием происходил по-европейскому, «в стоячка́», в небольшом зале клуба. Председатель произнес двухминутную речь в честь известного советского физика мистера Сомова, затем началась циркуляция, перемещение, брожение с тарелочками в руках, и в какой-то точно рассчитанный момент председатель постучал ножиком по бокалу и дал слово Сомову. Искусство короткого ответа, пожалуй, наиболее сложное. Конечно, Сомов мог себе позволить не стесняться. Его бы слушали. Но вежливость обязывала его говорить меньше, чем председатель. Он произнес всего несколько фраз. В них была благодарность ассоциации, и всем присутствующим, и господину председателю, и надежда на дальнейшую взаимосвязь советской и японской науки во имя мира, и даже его впечатления о лабораториях. Все это выразилось с помощью шутливой формулы о сильных и слабых взаимодействиях, взятой из теоретической физики, очевидно известной всем, кроме меня, потому что раздался смех и аплодисменты, и несколько человек даже записали эту формулу.

Я заправлялся бутербродами, креветками, вином и наблюдал. Прием несколько отличался от обычных приемов, заполненных пустой болтовней, ненужными знакомствами, обменом визитными карточками, рассеянно-запоминающими взглядами по сторонам: кто с кем общается, а кто с кем не общается, кто в стороне, кто в центре... Конечно, кое-кто при этом делал свои дела, старался показать, что вот он здесь, допущен, приглашен; большинство на таких приемах скучало.

Физики общались иначе. Было видно, что все они связаны единой работой, понятной им, интересной, они знали Сомова, Сомов знал их, или слыхал, или читал, собеседники вокруг Сомова быстро сменялись, и с каждым у него с ходу начинался разговор о самом существенном. Они общались свободно, точно так же, как общались между собою наши физики. Это могло быть в Киеве или в Дубне.

Внезапно Сомов, тоже по какому-то неизвестному мне сигналу, стал откланиваться.

— Очень жаль,— сказал председатель.

— Уходить надо раньше, чем тебя попросили остаться,— сказал Сомов, и мы с господином О. отправились ужинать в рыбный ресторанчик.

Господин О., давний знакомый Сомова, ученик крупнейшего японского физика Хидэки Юкава, как только мы очутились на улице, снял галстук, взъерошил волосы, расстегнул пиджак, высвободив маленький крепкий животик гурмана.

В рыбном ресторанчике нас ждал господин Т., и хозяин, пожилой японец в белом колпаке, и два его сына в белых куртках. Мы сели к стойке, за ней блестели плиты, краны, горелки, терки, разделочные столики, сковородки, кастрюли — настоящая лаборатория, где, сверкая ножами, орудовали хозяин с сыновьями.

Пиршество началось с каких-то крохотных синих рыбок, запеченных в сладком соусе, за ними последовали круглые рачки, за ними плоские розовые рыбы, украшенные зеленью. К каждому блюду полагался набор соусов и приправ. Захватив палочками рыбу, надо было макать ее в коричневый соус, потом в красный, а иногда наоборот, потом прослаивать ее рисом. Попробовав очередную рыбку, мы должны были сообщить наше мнение.

Вкусовой набор этих рыбешек, и рыбищ, и улиток, и прочей водяной живности с их тончайшими оттенками запахов, сладости, сочности, пряности следовал в определенном порядке.

— Морская симфония! — восклицал Сомов.— Гастрономическая мелодия.

И в самом деле, это больше всего походило на музыку. Старик повар был дирижером, его помощники — оркестрантами. Сверкали ножи, шипело масло, шлепались рыбьи тела, лилась вода, и все это сопровождалось ритмичными движениями, согласованными, как в оркестре. Я никогда не представлял, что можно так красиво потрошить рыбу, валять ее в сухарях, вертеть над огнем. Видимо, и впрямь труд настоящего мастера становится искусством, и зрелище это всегда красиво.

Где-то на пятнадцатом блюде я изнемог, отвалился. Весь сыт, а глаза голодны, как говорят: «Есть не можется, а отстать не хочется». А тут и обидеть не хотелось. Чувствовалось, что хозяева старались уже не корысти ради, они, как артисты, вошли в раж, они делали все, что могли, чтобы оживить, подстегнуть наш аппетит.

Наконец был устроен перерыв с зеленым чаем и фирменным киселем.

— Вот это чудо, я признаю,— сказал Сомов, утирая пот.

— Какое ж тут чудо, обычный хороший ресторанчик,— сказал господин Т.— До войны таких было еще больше. Ах, если бы вы приехали к нам двадцать с лишним лет назад, когда Токио был в развалинах, вы бы согласились, что произошло чудо.

По-видимому, они продолжали спор, начатый на приеме, а может, еще раньше. Речь шла о пресловутом японском чуде. Насколько я мог понять, господин Т. убеждал Сомова, что нынешнее процветание Японии можно объяснить лишь психологической пружиной, которая распрямилась в японской нации. Духовная энергия народа породила невиданный скачок экономики. За короткий период страна вышла на второе место в мире среди капиталистических стран. Любые объективные причины не выясняют до конца то, что произошло, ведь и другие страны имели те же возможности.

— Но мы же с вами знаем, что чудес не бывает,— благодушно сказал Сомов.

— А вспомните, что вы мне говорили в первые дни приезда. Как вас поразил Токио, а по дороге на завод Ниссан—наш индустриальный пейзаж... Ведь это все заново,— господин Т. скинул пиджак, потер руки,— вспомните ваши первые пятилетки. Тоже это было чудо. Энтузиазм народа, всеобщий подъем. Почему же Япония не может...

— У нас был социальный подъем, революционный,— сохраняя спокойную улыбку, ответил Сомов.— Не станете же вы утверждать, что у вас социальное единство? Думаю, что тут существенная разница, и мы никогда не ссылались на национальный дух. Я уж не говорю, что это немарксистское понятие. Это не материалистическая категория.

Пока что он сохранял преимущество — господин Т. как бы защищался, он вынужден был предлагать варианты, а Сомов их отвергал, разбивал. Но господин Т. знал факты, разумеется, лучше Сомова и поспешил это использовать. Он приводил цифры выпуска машин, запасов риса, роста продукции электроники, радио, судостроения. (Я вспомнил целый квартал магазинов, где продавались транзисторы, магнитофоны, проигрыватели, диктофоны, телевизоры, от огромных аппаратов до крохотных сверхминиатюрных, сотни моделей. Магазинчики тянулись сплошными шеренгами, узкий лабиринт, по которому можно было ходить часами, не было им конца и края.)

— ...Чем вы это объясните? И надо учесть, что мы лишены сырья, топлива. Мы работаем на привозной нефти, железе, минералах.

— Вот именно,— согласился Сомов.— Как же вы можете конкурировать с другими странами? Тут никакой дух не поможет. Дух духом, а чтобы продать автомобиль, стоимость его должна быть ниже, чем, допустим, «фольксвагена».

— Вы сейчас сошлетесь на низкий жизненный уровень наших рабочих,— подхватил господин Т.— Да, да, согласен, они получают в три, в четыре раза меньше американского. Ну и что из этого следует?

Мне нравилось, что он не соблюдал обычных церемоний, он повышал голос, стучал по столу, несколько даже щеголяя своими американскими манерами.

Зато господин О., молодой, толстый, полузакрыв глаза, сонно покачивал головой, и хотя под нами были высокие стулья, он как будто сидел, скрестив ноги, на циновке. Он не принимал участия в споре, он кивал на слова Сомова и на страстную речь господина Т., который довольно ловко использовал низкий доход рабочих, чтобы укрепить свою теорию возрожденного духа нации. Да, эксплуатация, соглашался он, но народ

пока терпит эксплуатацию, воодушевленный патриотизмом, гордостью, возможностью создать могучую страну.

Сомов некоторое время молчал.

— А что думает по этому поводу наш молодой друг? — спросил он.

Господин О. качнулся.

— Многие из старшего поколения в восторге от нашего процветания...

Собственно, все, что говорилось в тот вечер, я передаю весьма приблизительно, но слова О. поразили меня и, может, запомнились лучше.

Он сказал, что его сверстники считают процветание естественным, они родились после войны, и процветание для них не чудо, так же как и не чудо современная демократия. Хотя по сравнению с императорской Японией она тоже удивительна.

— Для нас,— сказал он,— и демократия, и экономика, и духовная жизнь полны недостатков. Не восхищаться надо, а изменять. Что из того, что мы производим пять миллионов машин? Разговоры про чудо — опасные разговоры.

Он открыл глаза, тоненький голос его исполнился почтительной нежности.

— Не кажется ли вам, что, ссылаясь на японский дух, духовную энергию, тайную пружину и тому подобное, мы приходим к понятиям особенным, свойствам, так сказать, исключительным? Вы старше меня, не вызывает ли это у вас некоторых воспоминаний? — И тут сладчайшая его улыбка стала острой.—Например, арийского духа? Исключительности немецкой нации, ее великой роли, миссии?

— Это не доказательство, это предупреждение,— взорвался господин Т.

— Конечно, конечно, дорогой Т.-сан,—весело согласился О.—Но вот давайте возьмем известную нам область полупроводников. Благодаря чему мы добились таких успехов? Посмотрим, что тут — дух или нечто иное. Сомов-сан, пользовались ли ваши ученые нашими работами, допустим, по термоохлаждению?

— Сейчас не припомню,— осторожно сказал Сомов.

— И позже, боюсь, не припомните. Потому что мы предпочитали пользоваться готовеньким. Вашими разработками и американскими. Мы скупаем лицензии, быстренько осваиваем, благо рабочие руки дешевы. Наши транзисторы — результат не чуда, а торгашеской ловкости. Что стало с нашей наукой? Мы ведь хищники. Мы не развивали науку, мы пользовались чужими идеями. То есть паразитировали. А наши университеты — кого они готовят? Дельцов. Лакеев. Не мыслить, а воплощать. Вместо духовной жизни мы поощряем барыш. О, японский дух — это так удобно для спекуляции... Мы, японцы, тоньше других чувствуем красоту, мы, японцы, самые храбрые, мы умеем делать все, что другие, только лучше и быстрее, мы выращиваем самые маленькие прелестные садики, у нас самый скорый в мире поезд. Не так ли? И куда мы едем на этом поезде? Что мы дали человечеству? Мы живем за счет своих древних поэтов и художников, нас накачивают национальным высокомерием...

Никто не поносил так японский капитализм, как этот молодой профессор Токийского университета, сонный, тучный чревоугодник.

Жаль, что господин Т. распростился с нами, не доходя до Симбаси. По широкой слабо освещенной улице двигалась колонна демонстрантов. Взявшись за руки, что-то выкрикивая, молодые люди, мелко переступая, бежали, вернее, изображали бег. Головы их были прикрыты касками, нижняя часть лица завязана полотенцем, они размахивали голубыми флагами и транспарантами. По бокам колонны, окантовывая ее цепью, шли полицейские, тоже в касках, в белых, с дубинками в руках и с большими серебристыми щитами. А позади двигалась колонна зарешеченных машин.

— Пожалуйста, полюбуйтесь на единство духа нашего народа,— сладко сообщил господин О.— Видите, как заботливо полиция охраняет студентов.

— А что за машины сзади? — спросил я.

— Арестантские. Туда их будут сажать. Затем машина со слезоточивым газом. Соблаговолите обратить внимание на техническое оснащение нашей высокочтимой полиции.

Дойдя до площади, демонстранты уселись на мостовую. Оратор начал речь. Полицейские заняли все входы и выходы. При свете неона театрально поблескивали их высокие металлические щиты, длинные дубинки выглядели как копья, и эти шлемы на головах, ни дать ни взять — древние воины.

— Вот они, долгожданные твои самураи,— сказал Сомов.

Впечатление путали маленькие радиопередатчики. Выставив штыри антенн, офицеры что-то докладывали, нетерпеливо переминаясь, ожидая приказов. А площадь скандировала. Парни и девушки сидели, раскачиваясь, и выкрикивали какие-то лозунги.

— Чего они требуют? — спросил я.

— Наверняка демократизации университетских порядков. А в остальном я и сам не могу их понять.— О. развел руками.— Они и сами не знают. Они смутно чувствуют, что нужны изменения, как всегда, у них нет ясной программы... Но это не страшно...— Он прицокнул языком, не договаривая.

Мне все больше нравился этот парень. Сама его внешность этакого щекастого бодисатвы, воплощение традиционного японского духа, словно была насмешкой. Всем своим видом, подчеркнутой старомодной учтивостью он как бы издевался над своим японством.

Итак, мы стояли посредине Токио, в гуще политических страстей, животы наши были набиты рыбой, а головы — неразрешимыми проблемами японской действительности. Слава Сомова осеняла нас. Столичный вечер был в разгаре, и нам не хотелось возвращаться в отель.

— А-а! Стоять без дела и делать дело может только почтовый ящик,— сказал О.— Пойдемте!

За этой фразой могло последовать что угодно. О. мог выйти на площадь и произнести речь, мы могли отправиться в бар выпить виски, пойти в театр, где играла жена О., затеять дискуссию со студентами... Но того, что произошло, никак нельзя было угадать.

На площадке лестницы, застланной красным ковром, нас встретила пожилая японка в кимоно. Она несколько раз поклонилась, и мы тоже поклонились, прижав руки к бокам. Она сделала вид, что не узнала меня. А может, и впрямь не узнала. Может быть, все европейцы были для нее на одно лицо, так же как для меня в первые дни приезда — все японцы. Кроме парадных улыбок, она отдельно улыбнулась О., и он ласково похлопал ее по плечу.

Довольно большой зал был разгорожен ширмочками, каждый столик существовал отдельно и вместе со всеми. Мама-сан провела нас мимо оркестра к свободному столику. Перед нами сразу появился миндаль, бутылка вина, вода. Мама-сан что-то говорила О., он отвергающе мотал головой, а потом улыбнулся и кивнул.

Сомов полагал, что мы пришли в обычный ресторан, он ни о чем не подозревал.

Через несколько минут к нам подошла девушка. Она обрадовалась, увидев господина О.

— Познакомьтесь,— сказал он.— Это Юкия.

Миленькая, курносая, ростом чуть выше обычного, в кимоно, расшитом голубовато-зелеными цветами, она привлекала, пожалуй, лишь живостью подвижного, быстроглазого лица.

«Ну-ну, посмотрим, что у тебя получится»,— подумал я. Я был полон недоверия. Мне мешало то, что я знал результат, заключительную сцену.

Когда пришло время уходить, оказалось, что мы просидели часа два, а то и больше, но тогда они промелькнули мгновенно, это позже, вспоминая, что же было, я припоминал множество всякой всячины, и было странно, когда это мы все успели.

Наверное, можно написать большую повесть, даже роман про эти два часа. В нем почти не будет диалогов. Потому что я не говорил по-японски, а Юкия довольно плохо говорила по-английски. Сомов еще кое-как понимал ее. О.-сан кое-что переводил, но, в сущности, мы в этом и не очень нуждались. Особенно я. Казалось, я понимаю каждое ее слово, такая у нее была выразительная мимика. Кроме того, мы танцевали, пели песни. Юкия учила нас японским песням, мы ее русским. Затем она показывала нам фокусы. Затем мы играли в смешную игру с монетой, которая лежала на бумаге, натянутой на фужере. Мы сигаретами прожигали дырки в бумаге так, чтобы монета не упала... Я говорю «мы», но правильнее было бы говорить «я». Потому что Юкия обращалась прежде всего ко мне. Я был героем вечера. Принесли кофе, еще бутылку вина, но я почти не пил. О.-сан, сложив руки на животе, кейфовал, дремотно полузакрыв глазки. Как гостеприимный хозяин, он отказывался от всяких прав на внимание Юкии. Изредка он вставлял слово, отхлебывал вино и вновь погружался в нирвану, наслаждаясь нашим весельем.

Когда мы спустились вниз, на улицу, я чувствовал на своем лице то самое хмельное блаженство, какое я наблюдал у других. Юкия тоже подозвала нам такси, и я, так же, как и все на этой улочке и на соседних улочках, стал прощаться, полный благодарности, грусти и любви.

Что же произошло? Как это все получилось? Были моменты, когда я холодно пытался проследить, каким образом Юкия добивалась этого. Кое-что я понял, но немного, потому что отстраниться, стать наблюдателем не было сил, она не давала, да и не хотелось. И это не было ни гипнозом, ни наваждением, все совершалось честно, открыто.

Ночью, лежа в номере, я пытался разобраться в своих ощущениях. Разделить действия и впечатления. Занятие опасное, в духе Сомова, пытался анализировать точно и беспристрастно, не боясь разрушить туманно-счастливой тайны праздничности. В чем состоял секрет этого вечера? Что, в сущности, происходило?

Я вспомнил, как заблестели глаза Юкии, когда она пожимала мою руку и оглядывала меня, не скрывая радостного удивления. Наконец-то! Господи милостивый, неужели это тот человек, которого она ждала так долго, годы, может, всю жизнь. Вот какое чувство исходило от нее. Он появился! И он — это был я. Появился невесть откуда, из какой-то неведомой страны, из космоса. Может быть, она видела меня в своих снах, именно о таком она мечтала. Нет, все это было тоньше, поначалу она еще сомневалась, присматривалась, но каждый мой жест, каждое слово подтверждали... Она узнавала меня. Я был Тот Самый! Постаревший, усталый — неважно, пустяки. Я пришел! Я здесь! Через несколько минут я уже чувствовал себя сказочным принцем. Все, что бы я ни говорил, что бы ни делал, вызывало ее восхищение. Я был прекрасен. Я был остроумен. Моя неуклюжесть была прелестна. Мое смущение доказывало богатство

моей души. Как хорошо, что я пел хриплым голосом, это напоминало Армстронга. Она ликовала, если ей удавалось угадать мое желание — погулять по залу, посмотреть, что делается за соседними столиками, познакомить меня со своими подругами. Полюбуйтесь, кто со мной, вам, бедняжкам, и не мечталось. И они восхищались и украдкой от своих мужчин выказывали зависть. Я тоже сравнивал всех этих хостесс — миниатюрную Осано, и пухленькую Миура, и хрупкую красавицу Оэй,— но моя Юкия была лучше всех. Конечно, прежде всего потому, что она любила меня и только в ней я видел себя таким сильным, умным, таким мужчиной. Получив надежду и как бы уверясь в себе, Юкия расцветала на глазах. Короткие черные волосы делали ее похожей на девчонку. Ей было все нипочем, бесстыдно выгибая руки, она танцевала старые японские танцы и тут же переходила на мальчишескую джигу. Самозабвенная ее лихость закружила нас. Я скинул пиджак и вместе с ним обычную стеснительность, ни разу в Японии я не чувствовал себя так свободно, и даже Сомов разошелся, откуда-то появился в нем мужичок-потешник, присвистывающий, кукарекающий, прошелся в деревенском «лансе».

Жизнь давно вытравила во мне легковерие. Достаточно нахлебался я разочарований и обманов, в этих играх я и сам мог провести кого угодно. Если бы Юкия хоть где-то сфальшивила, чуть переиграла, для меня бы все рухнуло, обернулось бы пошлостью. В лучшем случае — искусная проституточка в экзотическом оформлении. Но ведь и мысли такой не возникало. Танцуя, она вдруг прижалась ко мне всем телом, я поцеловал ее, мы обнимались — все это было, и в то же время было это попутно, как бы в дополнение к другому, куда более важному и дорогому интересу. С ней хотелось поделиться, спросить, почему та женщина, в Ленинграде, ушла, ничего не объяснив, должна же быть какая-то причина, все шло так хорошо, пока не началось всерьез, неужели это испугало ее? Русские слова мешались с английскими. Юкия напряженно вслушивалась, она все понимала. А моя журналистика, разве это специальность? Что она по сравнению с точно оценимой работой Сомова? Если надо будет, он сумеет описать ту же Японию не хуже меня, а вот я сделать то, что он делает, никогда не смогу, как бы ни старался.

Казалось, никого в целом мире не волнуют мои беды так, как Юкию, глаза ее влажно блестели, она тихонько гладила мою руку.

Не знаю, может, я произнес всего несколько фраз, не в этом дело, важно, что нашлась душа, готовая принять в себя путаницу несправедливых и справедливых моих чувств.

Я не жалел и не пожалею тех минут своей открытости. За соседними столиками я видел таких же мужчин. Замотанный клерк жаловался другой Юкии на своего управляющего, который его затирает, на тяжкую, унизительную работу, годную разве что для начинающего юнца, на взяточника-полицейского, на шарлатана-врача, на налогового инспектора, на ведьму-тещу... «Управляющий? — восклицала та, другая Юкия.— Да он дрянь, тупица, ищет сладкое, а пирожок лежит на полке. Подумать только,— возмущалась она,— не замечать, не ценить такой талант, такого работника». Ах, до чего же она была расстроена, не существовало для нее сейчас ничего, кроме его дел. Он — лотос среди грязи, журавль среди кур, а тот полицейский или врач — недобитая змея.

Клерк оживал, распрямлялся, она вбирала в себя его обиды, неудачи, наделяя его верой в богатства его души, неведомые до сих пор никому...

Он становился могучим, никого не боялся, он был свободен, и горд, и всесилен, как Будда. А что, и Будда сначала был обыкновенным человеком.

Любопытно, однако ж, что за каждым столиком восседала компания, по меньшей мере трое-двое мужчин и женщина. Парочек не было видно. Повсюду цвела любовь, клерки любили и клерков любили прекрасной, чистой любовью, без низменных страстей, похоть отступала перед сладостью духовной близости.

Ах, как это было возвышенно, хотя наверняка тут хватало и другого, но что я могу поделать, если мне виделись лишь райские кущи, порхающие ангелы; разбавленное вино казалось нектаром, а плохенький джаз звучал эоловой арфой (которую я никогда не слыхал).

Однажды, в разгар нашей любви с Юкией, я вдруг, по русской жажде копаться в душе и выяснять смысл жизни, стал расспрашивать о ее планах, мечтах и, так сказать, общей перспективе. Мало мне было ее любви, мне обязательно надо было выяснить прошлое, будущее, а также духовные запросы.

При всей ее выдержке, на какой-то миг она растерялась, украдкой посмотрела на О.

Только позже, вспоминая об этом вечере, я понял свою бестактность, я грубо нарушил правила игры, как дикарь залез на сцену ощупывать декорации.

О. едва заметно кивнул, и Юкия растроганно — повелитель соизволил заинтересоваться ее ничтожной особой! — рассказала о себе.

Ей уже двадцать три года. Несколько лет она обучалась этой своей специальности и вот уже лет шесть работает здесь. Весной она собирается выйти замуж. Жених? Его еще нет. Есть деньги. Это главное. Она скопила ту сумму, с которой — так, очевидно, принято — можно выходить замуж. Если подходящего парня она не найдет, то

поработает еще сезон. А если и будущей весной с замужеством не получится, то она откроет собственное заведение. Пора, работать становится все тяжелее.

Непривычный этот разговор сбил ее, редко кто интересовался утренней и дневной Юкией, одинокой женщиной, озабоченной ежедневными расчетами, ценами, занятой с утра подготовкой к вечерней своей работе. Надо разучивать новые песенки, сделать массаж, гимнастику, целый комплекс, чтобы быть в форме, сохранять свежесть, вид идеальной нашей возлюбленной. Кого на нынешний вечер пошлет судьба — загулявших шелководов из Нагано, французских моряков, бизнесменов, студентов, больных печенью маклеров, жаждущих утешений и лирики, или одиноких неудачников, которые ищут простого сочувствия? Каждый раз ей надо находить единственно правильную роль.

Юкия повертела бокал, всматриваясь в блеклую желтизну вина. Лицо ее поднялось над улыбкой, которая сковывала ее губы, злое и грустное лицо, вышедшее из повиновения.

Мне захотелось посочувствовать ей, приободрить. Слова, которые подвертывались, были не те — или фальшивые, или обидные И жесты не те. Мы как бы поменялись ролями, и я почувствовал, до чего трудна ее профессия, как нелегко проникнуться заботами чужой души.

Юкия взяла мою руку, потерлась носом о ладонь и сказала все слова, которые я искал, с какой-то незаметной ловкостью она все сместила, повернула, и получилось, что это я чуткий, добрый, заботливый, и опять я был вознесен и грелся в ее признательности.

По ковровой дорожке мы долго спускались вслед за другими компаниями таких же разнеженных от счастья мужчин и влюбленных в них женщин. Маленькая рука Юкии лежала в моей руке, другая ее маленькая рука обнимала Сомова, третья рука поддерживала О.-сана, остальные ее свободные руки обмахивались веером, вдевали гвоздики в петлицы наших пиджаков, она была двадцатирукой Буддой, а я воздушным шаром, аэростатом, раздутым от любви к людям, от любви к самому себе, лучшему из всех, кого я знал. Я держался за Сомова, чтобы меня не унесло.

Юкия подозвала такси, мы стали прощаться. Воздушный шар не запихивался в машину. Я все пытался узнать у Юкии номер телефона, мы должны были увидеться завтра же, я не представлял, как она переживет нашу разлуку, хотя бы на несколько часов. Юкия показала на господина О.— он все знает, поцеловала меня, поцеловала Сомова, и машина тронулась.

Мы смотрели назад. Юкия стояла у подъезда и кланялась, кланялась нам вслед.

Поток машин заслонил ее, на повороте вновь открылась ее фигурка — руки повисли, голова опущена. Лица ее было не различить, но у других подъездов стояли другие женщины, и было видно, как гаснут их лица, становятся некрасивыми и сонными.

— Господи, как же это,— сказал Сомов.— Только что она так любила меня. Навечно любила. Куда все это делось?

Я выкатил на него глаза.

— Тебя?

— Конечно... Я-то думал, что она не в силах расстаться...

— При чем тут ты?

Ничего не понимая, мы уставились друг на друга, к великому восторгу господина О.

Сперва нас охватило возмущение: нас обманули, так обманули...

Затем обида.

Затем разочарование.

Затем мы вынуждены были рассмеяться.

Сомов спросил О.:

— Что было бы, если бы кто-либо из нас попросил Юкию о встрече?

На это О.-сан дипломатично ответил, что, конечно, нам бы она, может, и не отказала, но вообще такое не принято, разве недостаточно того, что было?

И в самом деле, подумал я, чем-то она похожа на мою Японию, которая была, и которой не было, и которая тоже искусно играла и тем не менее...

— Какое искусство,— неуверенно сказал Сомов.— Какая актриса!

— Спектакль,— сказал я.— Обман трудящихся. Иллюзии чужого мира.

Но в глубине души я продолжал думать, что все же что-то было, что хотя бы до четверти двенадцатого она любила, и, конечно, одного меня, и любила всем сердцем.

Культура и современность

Заметки на полях зарубежных газет и журналов

СОВРЕМЕННОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ

В японском литературном журнале «Уми» («Море») опубликована запись беседы Кобо Абэ и Макса Фриша, который побывал в Японии.

И широкая популярность этих писателей, и тот факт, что они являются представителями столь далеких друг от друга и несхожих культур, заранее вызывают интерес к их диалогу. О чем, что и как говорили японец и швейцарец? Удалось ли им найти общий язык?

Поначалу испытываешь даже некоторое удивление: не так часто встречается столь полное единомыслие в писательских диалогах. Кобо Абэ и Макс Фриш буквально вторят друг другу.

«Мне кажется,— говорит Кобо Абэ,— главная особенность литературы после второй мировой войны состоит в том, что теперь литературу не делят, как раньше, на литературу Франции, или Англии, или Германии, то есть по географическому принципу. Теперь критерий иной — современна или нет данная литература. Отвечает ли данный писатель или не отвечает задачам, которые встают перед ним, как перед человеком нашего времени?»

«Конечно,— замечает в ответ Макс Фриш,— японские писатели пишут на японском материале, немецкие — на немецком, возникают различия, так сказать, географического характера, но и те и другие стремятся передать дух эпохи, дух времени... Национальные, географические границы постепенно стираются, и особенно быстро это происходит в наше время, в эпоху технического прогресса. Будь то Япония или Европа, повсюду одинаковые проблемы».

И Макс Фриш упоминает при этом города-гиганты, перенаселенность и т. п., а Кобо Абэ прибавляет к этому списку «мировых» проблем — проблему поколений... Развивая свою мысль, Кобо Абэ заявляет:

«Географические различия и общность, присущая нашей эпохе,— вот два момента, которые в своей совокупности определяют нашу современность, и, мне кажется, позиция писателя в значительной степени зависит от того, какому из этих двух моментов он отдает предпочтение... Я, например, не воспринимаю творчество лауреата Нобелевской премии писателя Ясунари Кавабата как творчество моего современника, живущего в одно время со мной. Мне кажется, то же можно сказать о многих писателях Германии или Франции».

Заметим, что слова Кобо Абэ о «географических различиях» надо понимать шире — как конкретность национального быта, строя понятий, культурных традиций. Именно это, вероятно, вызывает у него неудовлетворенность творчеством Кавабата, связанным с японским своеобразным бытом и проблемами этой страны.

Как же понимать «современность» в литературе? Оба писателя в общем согласны и в этом отношении. Макс Фриш говорит о характерной для «современной» литературы «связи с действительностью»:

«Раньше эта связь была проста: стол назывался столом, стул — стулом, и таковыми их можно было представить читателю. Но сейчас искусство уже не может довольствоваться такими простыми способами выражения. Теперь мы должны подавать явления в их связи с действительностью, которая предлагает нам непрерывно меняющиеся прообразы того, что мы стремимся изобразить».

Об этом же говорит и Кобо Абэ:

«В наше время связь между отдельными деталями и общей конструкцией изменилась, и «современное» произведение... можно сравнить с уравнением, где x — переменная величина».

Эти определения «современного», пожалуй, слишком абстрактны, в них можно вкладывать разный смысл. Можно ли считать безусловной приметой современности отказ от «иллюзорности», а затем и от «аллегоричности», как выражается М. Фриш, и не потеря ли это для искусства, когда житейская реалистическая достоверность и поиски художником сознательной оценки изображаемого представляются чем-то сугубо изжитым и устаревшим, так же как детализация для Кобо Абэ?

В 1966 году один из крупнейших современных литературоведов, основатель цюрихской школы Эмиль Штайгер резко выступил против литературы, которая исповедует своего рода «современность ради современности».

«Разве в наши дни нет больше достоинства и приличия,— говорил выдающийся швейцарский ученый,— разве нет высоких помыслов самоотверженно трудящегося человека, разве нет матерей, изо дня в день скромно делающих свое дело, разве нет риска великой любви или безмолвной верности друзей? Все это было и есть. Только сегодня это «не созвучно общему стилю».

И очень характерно, что Макс Фриш упрекнул тогда Эмиля Штайгера в консерватизме, в том, что он не обладает «чувством времени», недостаточно «связан со своей эпохой».

Диалог между Максом Фришем и Кобо Абэ не ограничился чисто литературным, эстетическим аспектом проблемы «современности». Постепенно проблема перешла в социальный, жизненный план. Макс Фриш заметил, что

«писатель должен черпать новые идеи для творчества у молодого поколения... Для старшего поколения это гораздо более необходимо, чем молодому поколению — черпать новые идеи у старшего».

Почему? Макс Фриш объяснил это в другом месте. Он отметил, что старшее поколение — это поколение, «духовно ограниченное государственными границами», но, к счастью, «мышление, присущее этому поколению, постепенно исчезает». Более того, оказывается, это устаревшее, «несовременное» мышление, по сути дела, уже исчезло.

«В Европе всегда представляют себе Францию, Германию, Италию, Скандинавию, или даже Чехословакию, или Польшу как нечто целое. Если говорить с точки зрения не политики, а культуры, все эти страны, в общем, нечто единое».

По мнению Макса Фриша, окончательное решение проблемы «международной общности литературы» затрудняет лишь «вопрос перевода»...

Призывая старшее поколение больше прислушиваться к молодым, Макс Фриш делает даже любопытное признание, что скептическое отношение молодых к слову оказывает на него как на писателя серьезное влияние. Жаль. Ведь у мудрой зрелости есть свои права, и желание «омолодиться» во что бы то ни стало может показаться смешным в литературе, как и в жизни.

Однако вернемся к той части диалога писателей, которая непосредственно следует за рассуждением Макса Фриша о том, что культура Европы — от Франции до Польши — представляет собою «нечто единое».

Реплика Кобо Абэ неожиданно вносит известный диссонанс.

«Мне кажется, это ваше личное мнение, не все европейцы так рассуждают...»

«Нет,— отвечает Макс Фриш,— я думаю, почти все европейцы рассуждают именно так».

Хотя Кобо Абэ живет далеко от Европы, прав все-таки он. Возьмем первый попавшийся под руку пример. В 1965 году в Лондоне вышла содержательная книга художника Уильяма Снейта «Безответственное искусство». В ней, в частности, говорится:

«Родной край — центральная концепция, пронизывающая всю историю человечества, искусства и поэзии. Человек всегда сознает себя частью своей страны... Если чувство семейного очага и родного края теряется, это отзовется и на обществе в целом. Вместо живого разнообразия повсеместно воцарится монотонный убийственный стандарт».

Кобо Абэ не вступает в прямой спор с европейским писателем.

«Я хочу только сказать,— замечает он,— что для нас (то есть японцев.— *В. К.*) это является очень серьезной проблемой». А в другом месте, разъясняя суть этой проблемы, говорит: «...возникло мнение, что образ мышления, возвысившийся над государственными национальными границами, лишает нас чего-то и что это уже само по себе утрата для человека... Тут неизбежен довольно острый внутренний конфликт». И добавляет: «По-видимому, г-н Фриш не ощущает в этом особой проблемы. Мне кажется, в этом вопросе между нами большое различие».

Стоит подумать о причинах этого противоречия: видимое единомыслие писателей и менее заметное их разногласие. И для Швейцарии, и для Японии огромное значение имеет специфическая проблема «современного». Лет двадцать назад И. Г. Эренбург образно — хотя и несколько вычурно — определил Швейцарию как «маленькую окаменелость в центре Европы, где делают точные часы, но не чувствуют хода времени». Сейчас этого никак нельзя уже сказать хотя бы потому, что швейцарская литература неожиданно стала одной из наиболее «современных» в Европе. Но это произошло в самые последние годы, и естественно, «современные» швейцарские писатели очень дорожат этой своей только что завоеванной репутацией и стараются удерживать ее любой ценой.

Аналогичная ситуация, хотя, конечно, в совершенно особенной, глубоко своеобразной форме, характерна и для Японии. Она только что стремительно вырвалась в «современность», и вполне закономерно проблема «современной» литературы оказалась на первом плане.

Этим, очевидно, и объясняются слова Кобо Абэ о том, что для него главный критерий — «современность» литературы, а проблема национального своеобразия — менее важный вопрос. Нетрудно понять, впрочем, что здесь нет, в сущности, действительного противоречия между «современным» и «национальным». Ведь обостренный, всепоглощающий интерес японского и швейцарского писателей к «современному» обусловлен именно н а ц и о н а л ь н ы м своеобразием нынешнего состояния их культуры.

Вполне понятно и расхождение, возникшее тогда, когда Макс Фриш вообще перечеркнул проблему национального своеобразия. Что ж, в Швейцарии, возможно, нет прямой угрозы национальным традициям; между тем послевоенная «американизация» Японии, активно поддерживаемая японским неокапитализмом, вызывает глубокую тревогу у большинства видных деятелей японской культуры. Естественно, Кобо Абэ не мог — несмотря на всю вежливость своих реплик — не возразить швейцарскому коллеге...

Небезызвестный американский социолог Збигнев Бжезинский в недавней своей работе «Америка в технотронную эру» писал, что Америка «становится первым технотронным обществом» (то есть обществом, в котором безраздельно властвует научно-техническая элита). Поэтому в настоящее время, с его точки зрения, «Америка является единственным творческим обществом, другие же, сознают они это или нет, являются лишь ее подражателями». В Америке, пишет он, интенсивно формируется «суперкультура», которая затем распространится во всем мире. Правда, ее внедрение «будет встречать очень серьезные трудности при столкновении с более традиционными национальными и региональными культурами», но это сопротивление, рассуждает Бжезинский, можно преодолеть при помощи «уважения, воздаваемого символическому значению национального суверенитета». Что ж, мысль предельно ясна, а замыслы — предельно откровенны.

Здесь необходимо оговорить один очень важный момент. Та создаваемая в США «суперкультура», которую мистер Бжезинский мечтает распространить на весь мир (он считает, что эта задача будет выполнена уже к 2000 году), враждебна и подлинной национальной культуре США — культуре Уильяма Фолкнера, Эдуарда Хоппера, Роберта Фроста, Джона Форда,— враждебна ничуть не менее, чем всякой другой национальной культуре. «Эта «суперкультура» — своего рода «Basic English»[1] для «межнационального» употребления. Надо думать, такого рода решение проблемы «современной культуры» не устроит и серьезного писателя Макса Фриша.

Но как же все-таки решить проблему «национальной» и «межнациональной» — точнее, общечеловеческой — культуры? Проблему, которая возникает и обостряется под воздействием современных социальных кризисов и противоречий.

Некая «межнациональная» культура вообще не может подняться выше уровня «бэйсик-инглиш»; но и всецело замкнутая в себе национальная культура не способна достичь высот, неспособна даже о с о з н а т ь себя: национальное самосознание возможно лишь перед лицом других национальных культур. Развитие общечеловеческой культуры есть не что иное, как непрерывный д и а л о г национальных культур, диалог, который равно необходим и для национальных, и для общечеловеческой культур. Интернационализм уже давно стал лозунгом передовых социальных сил общества. И если думать о будущем общечеловеческой культуры, то в нее, как и прежде, будут вливаться и постоянно обогащать ее национальные культуры в том лучшем, жизнеспособном, демократическом, что создается на основе своих неповторимых традиций у каждого из народов мира. Нет смысла гадать, как пойдет процесс дальнейшего сближения национальных культур, а подгонять его, во всяком случае, было бы неразумно. Важно понять, что речь идет не о рассасывании национального в пользу некой абстрактной «современности», а о претворении национальных традиций в новую плоть интернационального и всечеловеческого.

Кстати сказать, из данных археологии и фольклористики известно, что древнейшие культуры были гораздо более однотипны, чем развитые. Первобытная обособленность и отчужденность племен необязательно делала их культуры своеобразными. Уже первые развитые самобытные культуры, подобные культуре классической Греции или Киевской Руси, сложились в условиях постоянного взаимодействия со множеством иных культур.

---

[1] «Основной английский», или, как его расшифровывают: British-American-Scientific-Industrial-Commercial — крайне упрощенный грамматически, сведенный до минимума лексически «британско-американский научно-промышленно-коммерческий» язык.

Точно так же ведь и самобытная индивидуальность человека может сформироваться лишь во взаимодействии с другими самобытными личностями.

В наши дни проблема национального и общечеловеческого стоит довольно остро, поскольку мы переживаем время борьбы против пресловутой «суперкультуры», время мощных национально-освободительных движений, время пробуждения огромных масс людей к самостоятельному мышлению.

В заключение необходимо обратить внимание на одно, на наш взгляд, многозначительное обстоятельство. И Макс Фриш, и Кобо Абэ — несмотря на определенные разногласия — оба утверждают, что проблема национального своеобразия литературы имеет второстепенное значение (Макс Фриш, в сущности, даже отрицает ее значение вообще). Однако можно ли объяснить случайностью тот факт, что в очень короткой беседе двух впервые встретившихся писателей из столь разных стран эта проблема все-таки вышла на первый план?

Вот эта сторона дела, пожалуй, особенно поучительна в диалоге писателей.

В. КОЖИНОВ

О ТЕХ, КОМУ ЕСТЬ ЧТО СКАЗАТЬ...

Попробуйте оглянуться и окинуть мысленным взором литературно-общественную жизнь Соединенных Штатов Америки на протяжении всего XX века. Среди многих характерных и, пожалуй, самых «американских» явлений выделяется одно: при отсутствии толстых литературных ежемесячников, без которых издавна не привык обходиться русский читатель, в США много — а порою необычайно много — небольших, разной периодичности и, чаще всего, локального значения журналов и журнальчиков. Круг их читателей, как правило, весьма ограничен. Чаще всего жизнь подобного издания весьма коротка. Но вместе с тем среди них есть такие, которые на определенный отрезок времени составляют довольно существенный элемент общественной жизни. Есть периоды, когда такие издания растут, как грибы после дождя. Они свидетельствуют о наличии в глубинах общества процессов, вызываемых теми или иными событиями вне или внутри него. Гибнут они чаще всего из-за отсутствия средств: если стремиться хоть к какой-то независимости от крупного капитала, приходится отказываться от главного источника дохода, от коммерческой рекламы. Рекламодатели — а это чаще всего крупные промышленные монополии,— щедро оплачивая рекламу, пытаются тут же повлиять на характер издания, на его политику. Маленьким журнальчикам зависимость от рекламодателей противопоказана — они тотчас же теряют и свою читательскую аудиторию, и своих авторов. И те, и другие ищут в «своем» журнале прежде всего ту правду, которой нет на страницах официозов и изданий, принадлежащих крупным монополиям в сфере печати.

Итак, недолговечность — одна из характерных черт подобных изданий. Впрочем, есть исключения. Одно из них — ежемесячник «Прогрессив». Более шести десятилетий этот журнал продолжает дело, начатое в 1909 году Робертом Лафоллетом, создавшим так называемый «Еженедельник Лафоллета». Напомним: в выборах 1924 года независимый кандидат в президенты Роберт Лафоллет собрал около пяти миллионов голосов, причем преимущественно — голосов организованных рабочих Америки.

Разумеется, события более чем полувека не могли не отразиться на характере этого издания. Деятельность его столь же противоречива и непоследовательна, как и любое иное проявление либеральной оппозиции. В предельно усложнившейся мировой ситуации трактовка журналом многих явлений путанна, а порою и просто ведет к дезориентации читателя. Не имея четкой позитивной программы, редакция журнала из номера в номер печатает примечание о том, что не считает себя ответственной за некоторые взгляды авторов журнала.

Однако общая его направленность, острый критицизм многих материалов, опубликованных журналом в 1970 году, очень точно отражают растущее и крепнущее в сегодняшней Америке движение протеста против «истэблишмента», против всего того, с чем не может мириться ни один честный, мыслящий американец.

Не ставя перед собой задачи дать обзор журнала во всем объеме, мы хотели бы привлечь внимание лишь к некоторым, наиболее выразительным публикациям. Вот, например, как начинается редакционная статья одного из номеров журнала, озаглавленная «Где же либералы?»:

> «Уильям Ширер, тот самый, который запечатлел в свое время возвышение нацистской Германии и крах Третьей республики во Франции, заметил недавно, что Соединенные Штаты «могут оказаться первой страной, которая придет к фашизму, следуя дорогой демократии». За первые месяцы этого года республиканское правительство и демократический конгресс сделали все возможное, чтобы доказать правомерность этого мрачного предсказания Уильяма Ширера...»

Другое высказывание в том же номере принадлежит драматургу Артуру Миллеру и цитируется под заголовком «Насилие в почете»:

«Насилие существует потому, что мы изо дня в день славим насилие. Любой полуграмотный человек в добротном костюме может сколотить состояние, состряпав телепередачу, предельную грубость которой искусно изобразят в пленке, не гнушаясь грязными деталями. Кто эти передачи изготовляет, кто оплачивает расходы по их экранизации, кто добивается славы, исполняя в них главные роли? Кто же они? Опустившиеся психопаты, слоняющиеся по улицам трущобных окраин? Нет. Это — столпы общества, наши прославленные герои, самые преуспевшие люди нашего общества».

Будучи разбросаны по номерам журнала — то в виде заставки к статье, то просто в рамке посреди текста, как бы невзначай,— подобные реплики уже сами по себе создают общую атмосферу осуждения, протеста, несогласия.

Одна из наиболее примечательных публикаций года в журнале «Прогрессив» — статья Герберта Митганга «О «бранных забавах» и прочих литературных авантюрах». Автор многих работ о военной теме в литературе США публицист Г. Митганг как бы подводит итог развитию этой темы в американской литературе за последние двадцать лет.

«Годы 1950—1970 охватывают,— пишет он,— неприглядную эру во всемирной истории и в то же время составляют весьма бурный период в литературе Америки и Европы... Отголоски войны — холодной войны и войн необъявленных — определяли климат нашего повседневного бытия и... характер творческого самовыражения... Я испытываю потребность, изучая весь поток художественной и документальной литературы, завести особую рубрику «Бранные забавы». Здесь и первая мировая война, и послевоенные эпопеи о второй мировой войне; здесь и война в Корее... и, наконец, война во Вьетнаме, война, столь бесславная для американцев, что ни одному романисту не удались сколько-нибудь убедительные характеры. Я и наперед сомневаюсь, чтобы это хоть кому-нибудь удалось с позиций американской «правды»...

Отрецензировав множество военных романов, я пришел к выводу (и он относится как к самым серьезным, так и к самым смешным книгам о войне): лучшие военные романы это — романы а н т и военные...»

К антивоенным произведениям критик относит, в частности, роман Джозефа Хеллера «Уловка 22», написанный в жанре так называемого «черного юмора». Подчеркнув, что этот роман был, по существу, не чем иным, как осуждением абсурдности войны, Герберт Митганг противопоставляет Хеллера некоторым другим авторам жанра «черной юмористики», которые, пишет он,

«пали жертвой своих философствований на мелком месте, коих не могли скрыть никакие красоты стиля. Джонатан Свифт был проповедником, а не циркачом. И в наше время важно, чтобы у писателя было что сказать».

В условиях американского общества и массового изготовления потребительской литературы такое напоминание об ответственности писателя весьма своевременно. Впрочем, автор не ограничивается этой репликой. Развивая мысль об общественной функции искусства, Г. Митганг напоминает о демократической роли, которую сыграли в свое время «Бедствия войны» Гойи и ныне играют работы таких современников, как известные американские карикатуристы Билл Молдин и Херблок (авторы цикла «Хищники из стана военщины и политики»).

Обращаясь снова к литературе и к событиям самых последних лет, автор статьи пишет:

«Ужасы вьетнамской войны и угроза межконтинентальной ракетной бойни превратили многих писателей из наблюдателей в активных борцов и побуждают их к поискам трибун, с которых они могли бы открыто выражать протест».

Свой горячий призыв к книгоиздателям, редакторам периодической печати и к литературным критикам с особой ответственностью подходить к отбору и популяризировать самые значительные, самые «нужные читателю» книги Миттанг заканчивает словами:

«В наш век торговли культурой, в век так называемых «массовых коммуникаций», когда день и ночь не смолкает канонада против индивидуальных связей и самовыражения личности, взаимоотношения между писателем и читателем вновь сводятся к встрече лицом к лицу. Критик, как никто иной, может... охранить неприкосновенность настоящей книги».

Три спектакля одного театрального сезона составляют предмет содержательной статьи молодого театрального критика Катарины Хьюз «Политика и театр, 1970». Это — «Дознание» Дональда Фрида, «Компьютер в действии» Сэма Шепарда и «Убийство в Белом доме» Джулиуса Фейфера. Катарина Хьюз выбрала именно эти очень разные пьесы вовсе не как самые удачные спектакли сезона. Напротив, она и не скрывает неудовлетворенности решением драматических конфликтов, поверхностной трактовкой

темы. Эти — а не иные — пьесы привлекли внимание критика прежде всего как явление социальное.

«За редкими и чаще всего мало успешными исключениями,— пишет К. Хьюз,— американский театр... почти не обращается к острополитическим темам. Однако последние месяцы театрального сезона 1969—1970 годов оказались поразительно «активными» и на Бродвее, и вне Бродвея. Пьеса Дональда Фрида «Дознание» о суде над Розенбергами и их казни принадлежит к самым нашумевшим... Большинству американцев старше тридцати лет памятны эти трудные дни: сенатор Джозеф Маккарти восседал на троне... Физика Роберта Оппенгеймера объявили «опасным элементом». Да и в аппарате самого госдепартамента немало людей попало в категорию «нелояльных»... Для многих пьеса «Дознание» служит напоминанием о пережитом... Пьесе дан подзаголовок «Повесть о политическом терроре»...

Автор статьи критикует и автора пьесы, и ее постановщиков за некоторую сентиментальность и за обращение не к разуму, а к самым примитивным эмоциям зрителя, но ценность спектакля видит прежде всего в его злободневности:

«...он напоминает и о судебном процессе над чикагской семеркой, и о расправах с руководителями «Черных пантер», если говорить лишь о самых последних звеньях одной цепи».

В пьесе «Компьютер в действии» критика привлекает глубокая символичность. Судя по пересказу, эта пьеса исполнена тревоги за будущее Америки; она вся — на столкновении изначального (в лице представителей индейского племени) и тех порождений научно-технической революции в условиях капиталистического общества, в которых заложена угроза будущему человека и всему человечеству,— эта угроза представлена в пьесе компьютером в облике Змея. Грозной силе компьютера противопоставлены люди, вопреки всему стремящиеся к братству и единению...

И в этой пьесе взыскательный критик находит серьезные слабости. Несмотря на умение драматурга добиваться «исключительно сильного — зрительно — впечатления», пьеса, по мнению К. Хьюз, «несобранна, она как бы бродит в поисках самой себя». В целом же, заключает автор,

«это — живой спектакль: он — о том, что всех нас окружает. Насилие и техника, материализм, бюрократизм и нравственная слепота — все это предвещает распад, гибель Америки»...

О третьей, политически наиболее острой пьесе — «Убийство в Белом доме»,— уже знакомой нашим читателям, автор пишет:

«Как и в ранних своих пьесах... Джулиус Фейфер... вновь создает острую сатиру... Фейфер все знает. Знает, и в чем наша вина. Но у него — рука карикатуриста: он умеет создать образ, но не всегда — проникнуть в глубь явлений...»

В заключительном обобщении статьи звучит ясный призыв к проникновению в подлинные причины тех или иных социальных явлений:

«Мир бродвейской музыкальной пьесы — закрытый микромир. Театр в нем следует за зрительным залом. В поисках путей к тому, чтобы вести зрителя, а не идти за ним, театру политическому, театру дискуссионному нужно нечто большее: нужно новое сочетание пронзительности видения и глубины понимания. Этим он пока не владеет, хотя и делает первые шаги по этому пути».

Мы задержали внимание читателя на некоторых материалах одного из журналов сегодняшней Америки потому, что в них явственно отразились важные тенденции развития общественной мысли — тенденции, которые, видимо, не могут не сказаться и на развитии американской литературы.

Ел. РОМАНОВА

КИНО, ЛЕВЫЙ ЭКСТРЕМИЗМ И СУДЬБЫ ИСКУССТВА

Во французской кинокритике не утихают споры о природе и возможностях развития политического кино. Повышение интереса к общественно активному, революционному искусству находится в прямой связи с молодежным студенческим движением и майскими событиями 1968 года. Хотя большинство участников дискуссии апеллируют к марксизму-ленинизму, высказываемые взгляды отличаются большой пестротой, отражая противоречивость и дробность движения «новых левых». Что такое политическое и революционное кино, в каких отношениях оно находится с господствующей, буржуазной,

идеологией, с традиционным кино, с одной стороны, и революционной практикой, с другой,— вот вопросы, оказавшиеся в центре внимания левой кинокритики.

Этим проблемам посвятил свой декабрьский номер за 1970 год прогрессивный парижский журнал «Синема». Журнал не страдает сектантской замкнутостью, и высказываемые на его страницах мнения позволяют судить об «амплитуде колебаний» критической мысли.

Наиболее крайние позиции занимает известный режиссер Жан-Люк Годар в интервью, которое он дал журналу от имени «Группы Дзиги Вертова» — объединения кинолюбителей, поставивших себе задачей создание политических кинофильмов вне системы капиталистического кинопроизводства. Решение порвать с коммерческим кино возникло у Годара вскоре после майских событий 1968 года, когда режиссер выступил как один из инициаторов создания так называемых «Генеральных штатов французского кино» — организации, стремившейся возглавить революционные преобразования в области кинематографа.

Тогда же режиссер и решил, что единственно возможный путь к революционному кино лежит через объединение с активистами левого молодежного движения. Он произвел решительный расчет со своим кинематографическим прошлым, осудив не только свои ранние фильмы, но и недавние, имеющие открыто политическую направленность; прямое документальное свидетельство кажется ему теперь наиболее эффективным способом «политически делать политическое кино», решительно порывая с принципами художественного кинематографа, «отравленного» буржуазной идеологией. Выступая как последователь «киноков», Годар возрождает пятьдесят лет спустя их нигилистические теории, включая и их полемику против Эйзенштейна.

Бросая Эйзенштейну упрек в «ревизионизме» за то, что автор «Стачки» думал не только о политике, но и об искусстве, Годар продолжает:

> «Мы приняли имя Дзиги Вертова, чтобы... использовать его в качестве знамени движения против Эйзенштейна. Вертов в начале большевистского кино выдвигал совсем другие теории, состоящие в том, что надо попросту открыть глаза и показывать мир во имя диктатуры пролетариата. В то время термин «кинонравда» не имел ничего общего с репортажем и «наивной» кинокамерой, со всем тем, к чему сегодня без всяких оснований приплетают Дзигу Вертова под лозунгом «синема-верите». Тогда это означало политическое кино».

В представлении Годара обращение к политическому кино предполагает решительный разрыв с культурной традицией и с уже сложившейся системой выразительных средств, поскольку она, самой своей внутренней структурой, отражает господствующую, буржуазную, идеологию. Охваченный азартом социологизаторства, режиссер заявляет:

> «Кино в лучшем случае находится накануне своей буржуазной революции, а коммерческое кино застряло на стадии феодализма». И сочувственно замечает: «В Китае прекратили кинопроизводство одновременно с роспуском университетов».

«Революционное» ниспровергательство Годара проявляется, между прочим, и в том, как режиссер разделывается с «авторским кино», призывая отказаться от самого понятия «автор», ибо в нем, в этом понятии,

> «уже содержится измена, самый настоящий ревизионизм. Понятие «автор»,— продолжает Годар,— это понятие полностью реакционное... С того момента, когда писатель или кинематографист говорит: я хочу быть хозяином, потому что я поэт и обладаю знанием,— с этого момента начинается сплошная реакционность. В Социалистическом Раю не всякий, кто захочет быть кинематографистом, станет им. Он станет им, только если это будет хорошо для всех».

Мы еще вернемся к вопросу о том, как представляет себе Годар общественную полезность искусства. А пока постараемся понять, в чем смысл его выступления против понятия «автор». Режиссер отождествляет «автора» с «хозяином», полагая, видимо, что это и есть классовый подход к вопросу. Однако, если писатель или кинематографист свободно занимается своей профессией (а именно это подразумевается, когда говорят об а в т о р с к о й позиции), он выступает только как «хозяин» своих идей, своего «языка» и в конечном счете своей человеческой личности. В такой позиции художника нет ровным счетом ничего «реакционного» или «буржуазного». Попытка же лишить художника права на личное, авторское отношение к миру может самым пагубным образом отразиться и на судьбах культуры.

В этой связи интересно выяснить, как же мыслит себе Годар критерии общественной полезности искусства. Увы, приходится констатировать, что здесь режиссер стоит на позициях самого примитивного утилитаризма. Признавая относительную политическую ценность фильмов типа «Броненосец «Потемкин» или «Соль земли» (фильм о рабочей забастовке американского режиссера Бибермана), Годар в то же время называет их «устаревшим оружием», поскольку они не способны указать сегодняшнему зрителю «расстановку политических сил в том месте, где он сам участвует в борьбе». Потому-то наилучшей формой политического кино Годар считает «кинолистовки» — короткие дидак-

тические фильмы, не столько даже информирующие, сколько инструктирующие зрителя: когда бастовать, куда идти, в кого стрелять.

«Для того чтобы объяснить, как надо обращаться с ружьем, можно написать стихотворение или листовку. Но все-таки эффективнее — листовку».

В контексте подобных рассуждений не возникает и не может возникнуть вопрос о самостоятельном значении искусства, о его культурной ценности. Сама мысль об этом, вероятно, была бы отвергнута Годаром и его единомышленниками как выражение «идеологической измены» и «реакционного идеализма».

Есть основания опасаться, что сам Годар, при его нынешних убеждениях, окажись в его руках власть, поступил бы по примеру известного персонажа русской литературы: сжег школу и упразднил науки. К счастью, Годар пока еще не может единолично решать судьбы искусства. Зато направление своей собственной творческой деятельности он изменил довольно круто. Его субъективная честность проявилась в том, что он порвал с капиталистической системой кинопроизводства и все свои последние фильмы снял «партизанским способом», на собственный страх и риск. К каким практическим результатам он пришел? На этот вопрос мы пока ответить не можем, ибо даже во Франции эти фильмы, отвергнутые прокатчиками, известны лишь ничтожному количеству зрителей.

Что же касается его устных высказываний, то в них Годар довел до крайнего выражения идеи, часто выдвигаемые «левой критикой» не в столь откровенной и более наукообразной форме. Смысл этих идей сводится к тому, что кино по самой своей образной природе обречено выражать господствующую (в данном случае — буржуазную) идеологию.

Концепция «идеологической природы» кино приводит своих сторонников к противоречиям, из которых они пока не сумели найти выхода. Ведь если кино на уровне «языка» несет в себе «идеологический фильтр», исключающий возможность отражения действительности вне «буржуазных» мыслительных схем, то всякий, кто стремится к превращению кино в орудие политической борьбы против капиталистического строя, должен начать... с разрушения кино, с уничтожения уже сложившегося киноязыка. Этот вывод — не предположительный, его действительно делают некоторые сторонники нового «революционного искусства».

«Я остаюсь при убеждении, — писал недавно Ален Роб-Грийе,— что, коль скоро мы говорим о том, чтобы поставить под вопрос определенный строй, а именно наш нынешний общественный строй, необходимо в первую очередь атаковать речь этого общества. Уважать повествовательный порядок, установленный в первой половине XIX века буржуазией, уверенной в своем праве на господство, как раз и означает принимать обоснованность ее философии и незыблемость ее ценностей».

В полном соответствии с этим тезисом лидер школы «нового романа», ныне активно действующий также и в качестве кинорежиссера, утверждает в другом месте, что

«гуманистическая культура, основанная на уважении к прошлому,— вот в чем причина глухоты современного искусства».

К подобным же выводам приходит, как мы видели выше, и Жан-Люк Годар.

Следует отметить, что экстремистские, нигилистические по отношению к культурной традиции идеи встречают отпор изнутри самой левой критики.

«Перед лицом жгучих задач развенчания мифов господствующей идеологии,— пишет в том же номере «Синема» один из редакторов этого журнала, Марсель Мартен,— споры о языке имеют вид «византийских» умствований. Иначе говоря, существует ли различие между прогрессивным и реакционным кино на уровне языка и форм? Практически, конечно, нет, даже если школа «нового романа», в первую очередь, и мода на структурализм, во вторую, могли посеять в этой области какие-то иллюзии».

Возражая Алену Роб-Грийе, Марсель Мартен иронически замечает по поводу его фильмов, что было бы

«крайней наивностью всерьез полагать, будто эта зрительная акробатика угрожает опасностью буржуазному обществу. А поскольку содержание фильмов А. Роб-Грийе полностью аполитично, экстремистские декларации этого милого режиссера вызывают только улыбку... Бунюэль выражается ясно, у него нет потребности нарочито ломать ясный язык — ведь и Маркс пользовался общеупотребительным языком, общим и для пролетариата и для буржуазии, разоблачая при этом — вот что главное! — идеологию, которую выражает этот язык, но которую он не создает сам по себе».

К соображениям М. Мартена можно добавить, что образная система искусства (теперь ее называют «языком»), разумеется, не остается неизменной, но ее развитие происходит в соответствии с ее собственными внутренними законами и не имеет ничего

общего с произвольной «ломкой» извне. Искусство противится такой ломке, независимо от того, предпринимается ли она под лозунгом формального новаторства или под лозунгом борьбы против буржуазной идеологии.

М. Мартен солидаризируется с Жаном-Патриком Лебелем, который в серии статей, опубликованных в журнале «Нувель критик» под общим заголовком «Кино и идеология», выступил против попыток объявить кинематографическую форму имманентным носителем идеологических значений. Идеологической функцией обладает не кинематографическая форма как таковая, а фильм, рассматриваемый Лебелем как определенная система, как структурное единство составляющих его элементов. А потому при анализе данного, конкретного произведения вполне уместен вопрос о смыслообразующем значении тех или иных элементов формы.

Однако вряд ли можно согласиться с М. Мартеном, когда он утверждает, будто в политическом кино неприемлема «драматургия сопереживания» (la dramaturgie passionelle), как якобы лишающая зрителя способности к самостоятельному суждению. Абсолютизируя брехтовский принцип «отчуждения», М. Мартен объявляет главным направлением современного политического кино стремление к дидактизму, смыкаясь в этом отношении с Годаром.

Но здесь возникает новая трудность. Политическое кино, отвергшее традиционную драматургию и эмоциональные средства воздействия, не в состоянии привлечь внимание широких масс и фактически остается достоянием узких кругов политически активных зрителей, совершенно не нуждающихся в том, чтобы их агитировали или убеждали. Как отмечает тот же М. Мартен,

> «поскольку намеренно дидактическое политическое кино силою вещей осуждено на нечто вроде гетто, значительное число кинематографистов предпочитают сохранять верность форме «зрелища», чтобы с ее помощью доводить свое послание до зрителей».

Тем самым оказываются несовместимыми требование общедоступности и требование борьбы против буржуазной идеологии. Возникает проблема ассимиляции, или «интеграции», существующей социальной системой произведений, направленных против нее, рассчитанных на ее подрыв. Трудность усугубляется еще и тем, что произведения, претендующие на революционное разрушение киноязыка, также усваиваются системой, только на уровне фрондерского снобизма.

Где же выход? Ж.-Л. Годар признает, что он и его группа еще не выработали последовательной программы, и надеется, что практика борьбы подскажет ответы на неясные вопросы. (Он мог бы повторить крылатую фразу Наполеона: «On s'engage, puis on voit»[1].) М. Мартен остается в двойственной позиции: т е о р е т и ч е с к и рассуждая, следовало бы разрушить традиционную драматургию сопереживания, но п р а к т и ч е с к и (чтобы не попасть в культурное гетто) приходится ее сохранять. Наконец, критик Демёр (из журнала «Позитиф») выдвигает нечто вроде теории «перманентной революции формы».

> «...Определенная форма,— пишет он,— не может быть революционной навсегда, автоматически наступает момент, когда ее принимают, когда она становится понятной всем, включая и тех, против кого она была направлена первоначально. В этот момент встает задача изобрести новую форму, но это — проблема перманентной революции».

Спор о путях и задачах революционного кино далек от завершения. Как всегда в пылу спора, высказывается много непродуманных положений, делаются полемические перехлесты, ухватившись за которые легко скомпрометировать и самые посылки дискуссии. Мы не станем этого делать, как не будем стремиться и к тому, чтобы подводить преждевременные итоги. Одно только замечание, вернее предположение, мы позволим себе сделать в заключение этого обзора.

Нам кажется, что спор о политическом кино будет увлекать левую критику к неразрешимым противоречиям до тех пор, пока она не вспомнит о преемственности культуры, о том, что искусство, сама способность к художественному творчеству — одно из величайших достижений тысячелетней истории человечества. Искусство светит не только отраженным светом каких-то иных, вне его лежащих ценностей, но само по себе составляет непреходящую ценность. Это не значит, что оно должно брезгливо отвернуться от практической жизни, в том числе от политической и революционной практики. Наступают такие моменты в истории, когда на искусство начинают смотреть как на средство и само оно с особенной остротой ощущает свой долг общественного служения. Когда революция назрела (назрела ли она сейчас во Франции — это другой вопрос), иначе и быть не может. Не следует только при этом забывать, что и сама революция совершается во имя освобождения — освобождения угнетенных классов, угнетенных народов, во имя освобождения труда и в конечном счете во имя освобождения творческих возможностей человека. Перед революционным духом, революционным разумом открыты все пути, но, учитывая исторический опыт, он должен опасаться пути, ведущего к отрицанию культуры, пути, который ныне, играя словами, нередко называют

[1] Сначала надо ввязаться в бой, а там будет видно (*франц.*).

«культурной революцией». Ослабление сознания культурных ценностей среди известных кругов революционно настроенной западной интеллигенции не может не внушать опасений. Эта тенденция, будучи на практике доведена до своего логического конца, грозит уничтожением культуры.

В. БОЖОВИЧ

АМЕРИКАНСКИЙ РОМАНИСТ КАК «ЭНТРОПОЛОГ»

В последнее время все чаще делаются попытки проанализировать влияние современной физики на литературу. При этом высказывается мысль о том, что именно проникновение в тайны структуры материи и высвобождение энергии атома не меньше, чем усложнение структуры современной цивилизации, обусловило появление в литературе различных антиформ. Многие западные писатели говорят о Хиросиме как о поворотном моменте в истории литературы, утверждая, что осознание современных научных идей ведет к духовному опустошению.

Почет, которым в наше время пользуются «физики», проявляется, между прочим, и в том, что «лирики», оказавшиеся в «загоне», охотно вводят в свой лексикон их специфическую терминологию и фразеологию. Вместе с этой терминологией в литературе популяризируются не только современные научные идеи (которые при этом часто вульгаризируются), но и паразитирующие на них идеалистические выверты, которые в конечном счете ведут к поповщине — этому, по выражению В. И. Ленина, пустоцвету, растущему «на живом дереве, живого, плодотворного, истинного, могучего, всесильного, объективного, абсолютного, человеческого познания»[1]. С другой стороны, художники как наиболее чуткие представители своего общества не могут не замечать кризиса буржуазной цивилизации и той мрачной тени, которую накладывает на нее современная научно-техническая революция, чреватая в условиях капитализма трагическими катаклизмами.

Характерен в этой связи интерес, проявляемый сегодня американскими писателями к понятию энтропии, существующему в физике и кибернетике. В своем первоначальном смысле оно означает утрату энергией способности к превращениям — чем б о л ь ш е энтропия системы, тем м е н е е способна к превращениям заключенная в этой системе энергия.

В кибернетике понятие энтропии противопоставляется понятию информации, которая поступает к действующему объекту из окружающей среды и служит для него основой выбора правильного поведения. Количество информации есть количество выбора, м е р а р а з н о о б р а з и я. Информация может утрачиваться на пути к объекту и внутри него, искажаться из-за различного рода помех — «шума», и чем значительнее эти потери, тем выше энтропия.

Однако в последнее время термин «энтропия» получил гораздо более широкое хождение и, выйдя за пределы тех строгих значений, которые он имеет в физике и кибернетике, утратил научную четкость.

Американский словарь «Стандарт колледж» дает следующее определение: «Энтропия есть необратимая тенденция в какой-либо системе, в том числе во вселенной, ко все возрастающему беспорядку и инертности; конечная стадия этого процесса».

Именно в этом, не только слишком широком для научного, но и, можно сказать, метафорическом, смысле используют понятие энтропии американские гуманитарии. Отмечая небрежность, допускаемую американскими писателями в употреблении термина «энтропия», преподаватель Кембриджского университета Т. Тэннер в своей статье «Американский романист как «энтрополог», появившейся недавно в журнале «Лондон мэгэзин», пишет:

> «Частота употребления слова «энтропия» уже сама по себе свидетельствует о некоторых процессах в развитии творческого воображения, о которых хотелось бы поразмышлять...
>
> В наиболее общей форме энтропия касается будущего энергии — энергии личности, общества мира — и, как таковая, естественно, представляет интерес для романиста, пытающегося понять, какими путями пойдут освобожденные силы его эпохи и общества. К тому же энтропия имеет прямое отношение к передаче информации, и, разумеется, это не может не интересовать писателя, который не только сам является средством коммуникации, но и пишет о людях, поглощенных установлением контактов...
>
> Среди писателей, в обиходе которых встречается это слово,— такие, как Норман Мейлер, Сол Беллоу, Джон Апдайк, Джон Барт, Уокер Перси, Стэнли

[1] В. И. Ленин. Полное собр. соч., т. 29, стр. 322.

Элкин, Дональд Бартелм и многие другие... Не упоминая самого этого слова, Бэрроуз, например, рисует в своих произведениях мир во власти энтропии, когда человек снова становится животным, растением, потом минералом, и все в конце концов превращается в вонючую грязную лужу или огромную свалку хлама... Тенденция «все катится вниз» обнаруживается в очень многих романах последнего времени».

«Теоретическое» выражение эта тенденция находит, например, в высказывании Н. Мейлера о том, что борьба добра и зла (в данном случае нас не интересует смысл, который он вкладывает в эти понятия) не обязательно кончится победой одного над другим.

«они могут измотать друг друга до такой степени, что все живое перестанет существовать или опустится в бездну энтропии, превратясь в некую плазму, отличную от всего известного нам в природе».

Другой яркий пример — рассуждение Блекмура в его работе «Рациональное в безумстве письма»:

«Общество движется по орбите однообразного движения, как бы барахтаясь в повидле, ибо для художника единообразие движения равносильно концу жизни. Усиление инерции мы склонны рассматривать как распад всего сущего... Наши усилия тщетны, а все наши технические ухищрения сулят нам одни беды».

Иллюстрируя художественное воплощение этих настроений, Тэннер приводит слова героя романа Стэнли Элкина «Головорез», который отвечает на предложение создать что-либо новое:

«Не хочу. К черту все неведомое... гонки близятся к финишу: кто победит — ваша энергия или моя энтропия? Мир движется к краху, мистер Создатель...»

Используя рассуждение Леви-Стросса о том, что наука о современной цивилизации — порождающей, по его мнению, лишь энтропию — фактически посвятила себя изучению процесса распада в его наиболее утонченных формах и из антропологии превратилась в «энтропологию», Тэннер пишет:

«Вторя Леви-Строссу, можно сказать, что американские романисты последних двух десятилетий показали себя прилежными и заинтересованными энтропологами».

Тэннер подчеркивает, что нарастающий страх перед перспективой общественной энтропии с особой силой проявляется именно в американской литературе; очевидно, потому, что

«многие писатели ощущают, насколько угрожающе успешно действуют внутри их собственного общества силы, направленные против разнообразия, многоликости, неповторимости. Для многих американских авторов весьма характерно внимание к людям, которые превращают себя в «изолированные системы» (или окружающий мир превращает их в таковые); они вбирают в себя все меньше информации, и в итоге в них повышается чувство энтропии собственной личности, а оно, в свою очередь, проецируется на окружающий мир. Да и сами американские писатели склонны порой превращаться в «изолированные системы».

Ощущение нестабильности общества, свойственное американским писателям, является, по мнению Тэннера, причиной того, что для многих современных американских романов характерен расплывчатый городской пейзаж, ощущение нематериальности окружающего мира. Примечательно также снижение интереса к раскрытию характера героя и анализу мотивов его поведения.

«Этот интерес,— пишет Тэннер,— уступил место ощущению, будто подлинная реальность есть нечто, лишь проявляющееся через персонажей и социальный фон, будто за всем этим стоят оккультные силы, притаившееся зло, грядущий триумф энтропии. Человек предстает трагически потерянной частицей, участвующей в бессмысленных и случайных эпизодах. В условиях все ускоряющегося процесса высвобождения энергии, убыстрения распада и накопления его продуктов в обществе писатель может лишь задаваться вопросами: КТО и ЧТО стоит за тенденциями энтропии, кто способствует ее конечной победе. Одержимость заговорами, агентурой, шифрами нередко при полной неуверенности в том, на кого все это работает и каким целям подчинено (а это легко различимые черты многих литературных произведений нынешней Америки),— есть не только мера безумия, порожденного американским образом жизни. Все это связано, на мой взгляд, с полной неуверенностью в замыслах самой природы».

Тэннер считает, что ключевым понятием для героя американской литературы является «гибкость», которая понимается как любая форма сопротивления навязываемому единообразию поведения. Герой, как и его автор, стремится хоть в какой-то степени противостоять натиску энтропии. Однако, как справедливо подчеркивает Тэннер,

«задача дифференциации между теми социальными формами, которые способствуют движению вперед и защищают интеллект, и тем механическим «порядком», который ведет к омертвению и необратимому оцепенению, оказывается зачастую не под силу американскому герою...»

Таким образом, Тэннер чувствует, что причины усиления эсхатологических настроений в американской литературе кроются в самой социальной действительности, которую эта литература отражает, показывая всю «меру безумия», порожденного американским образом жизни. Не претендуя на самостоятельные суждения, касающиеся философского смысла второго закона термодинамики, вокруг которого десятилетиями кипели научные и философские споры, Тэннер повторяет слова Эйнштейна о том, что природа отнюдь не злонамеренна, как это представляется порой с трудом постигающему ее сознанию человека, а лишь пассивна, равнодушна к его усилиям и что наука не только ставит перед человеком все более сложные задачи, но и помогает решать их, а тем самым и умножать «островки уменьшающейся энтропии», доказывающие существование прогресса. Тэннер подчеркивает опасность «интеллектуального пессимизма», который дает писателю оправдание его безучастности и пассивности:

«Ведь если свалить всю ответственность на необратимый естественный процесс, то логичен вывод о тщетности всякой политической деятельности».

Конечно, не все американские писатели — «энтропологи», да и общественную позицию, например, того же Нормана Мейлера никак нельзя назвать позицией самоизоляции. Тэннер подметил лишь одну из тенденций современной литературы США. Сегодня все больше ученых и писателей Запада понимают, что ни наука, ни литература не свободны от общественного бытия, и путь преодоления той четко наметившейся исторической тенденции в развитии американского общества, которая нашла отражение в произведениях американских писателей-«энтропологов», видят в активном воздействии на это бытие. Такова, например, позиция известного негритянского писателя Джеймса Болдуина:

«Для меня как художника отказ от общественной деятельности — разновидность смерти. Проблема совмещения литературной и общественной деятельности все усложняется. Цена, которую я, как художник, должен платить, с каждым годом растет, сегодня она уже почти непосильна. Но для меня между этими двумя видами деятельности нет большой разницы. Жизнь важнее искусства, и это делает искусство значительным. Жизнь сводится к работе, и какова бы ни была эта работа — я хочу ее делать».

Призывая людей к единству в борьбе с фашизмом, Эрнест Хемингуэй вынес в эпиграф к своему знаменитому роману «По ком звонит колокол» слова Джона Донна: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка»...» И сегодня становится все более очевидным, что «отдельных островков отрицательной энтропии», одной индивидуальной сознательности при всей важности их существования и близости этой идеи сознанию художника недостаточно для того, чтобы бороться с политическим и социальным злом в современном американском обществе.

Т. РОТЕНБЕРГ

Письма из-за рубежа

АНА МАРИЯ МАТУТЕ

НОВЕЛЛИСТЫ В ИСПАНИИ

Единственно, кем бы мне по-настоящему хотелось быть — это поэтом. Но поскольку я не поэт, никогда не сочинила ни одного стихотворения и имею дело лишь с прозой, то пытаюсь в прозе делать то, что поэты делают в стихах,— выразить максимум возможного с минимальной затратой материала («материал» в данном случае—слово-инструмент). Уже давно, с тех пор как я начала писать— а в этом отношении я жертва преждевременной зрелости,— у меня сложилось твердое убеждение, что рассказ — одна из самых выразительных и доходчивых форм литературной прозы. Он сочетает в себе насыщенность и загадочность поэзии с простотой и ясностью обыденной речи, доступной любому читателю независимо от его пола, возраста и социального положения. Рассказ, на мой взгляд, должен отвечать трем условиям: быть коротким, округлым и сочным, как апельсин. К несчастью, я живу в стране, где апельсины дешевы, а рассказ крайне дорог, и у нас, не торгуясь, выкладывают на две песеты больше, чем в прошлом месяце, за кило апельсинов, но не представляют себе, как можно платить деньги за такую эфемерную и неопределенную вещь, как рассказ. Ведь рассказы, как правило — я не говорю сейчас об исключениях,— считаются в наших краях забавой для детей, а сочиняют их, по общему мнению, старики и старухи для внучат.

В народе рассказчиков называют «забавниками», что на литературном языке значит «выдумщик». Увы, это совсем не коммерческий жанр. Сборники рассказов туго идут на книжном рынке. По правде сказать, для меня всегда выглядело странным сочетание слов «книга» и «рынок», хотя в наш век не место подобным сантиментам, и если автор хочет пробиться к читателю, ему необходимо принять этот термин и все его производные... Один из аргументов против издания сборников рассказов — слабая надежда на то, что средний испанский читатель решится приобрести подобную книжку.

Этот анонимный средний испанский читатель — довольно сложный тип, изучением которого мне хотелось бы когда-нибудь заняться,— вряд ли относит книжку рассказов к разряду вещей серьезных и тем более необходимых. Обычно (я по-прежнему имею в виду общую картину и не касаюсь все более многочисленных, достойных всяческого уважения исключений) этот читатель хочет получить как можно больше, уплатив как можно меньше. Он полагает, что роман представляет собой большую ценность, чем рассказ (или сто рассказов), еще и потому, что он длиннее, а также тяжелее (в прямом смысле слова). Рассказы, по мнению этой неопределенной читательской массы, предназначены для того, чтобы слушать их, а не для того, чтобы читать. И менее всего, чтобы покупать их.

Туманный и зыбкий мир, который мы называем «средний читатель» и о котором идет сейчас речь, на шестьдесят процентов состоит из мелких буржуа. (Остальные сорок процентов, самые любимые и дорогие читатели,— специфическая категория, в которую входят молодежь, студенты, интеллектуалы, старые холостяки, снобы, отдельные рабочие, учителя, владельцы сельских кабачков, часто люди, с трудом сводящие концы с концами, но не забывающие отложить сто песет, чтобы раз в пятнадцать дней, в месяц или хотя бы раз в год купить книгу.)

Что касается тех шестидесяти процентов, которые составляют в данном случае предмет нашего разговора, то их точнее было бы назвать «покупатели», а не «читатели». В этом определении — поймите меня правильно — нет ничего уничижительного, напротив, к ним я испытываю самую искреннюю и теплую благодарность.

Десять процентов этого своего рода класса, который в состоянии покупать и покупает книги, делают это, побуждаемые интеллектуальными запросами. (Правда, два процента из вышеназванных десяти руководствуются при этом суетным желанием быть à la page, «на уровне», но я далека от того, чтобы упрекать их за это, ибо они действительно имеют обыкновение читать то, что приобретают.) Подавляющее

большинство оставшихся пятидесяти процентов составляют дамы (сеньорас). Эти получившие свою порцию культуры в годы девичества сеньорас обычно достаточно материально обеспечены, чтобы не работать, их духовные потребности весьма ограничены. Мужья их так нечеловечески загружены и столь безнадежно задавлены заботами о благополучии своих семейств, что обыкновенно у них, бедняг, абсолютно нет времени на чтение. Если им иногда и приходится иметь дело с печатным словом, то — упаси боже! — они не прикасаются к романам. (У господ мужей в глубине души наверняка таится подозрение, что так же, как рассказы предназначены для детей, романы пишутся исключительно для женщин.) Если главе семьи и приведется взять книгу в руки, то чаще всего это произведение с такими солидными и многозначительными названиями, как «И Библия оказалась права» или «Соперничество американцев». Причем сеньоры мужчины читают подобные опусы отнюдь не для того, чтобы составить о них какое-либо членораздельное мнение, а, в основном, чтобы не сесть в лужу и не показаться невеждой на очередном субботнем суаре. Другими словами, мужей интересуют сочинения, способные возвысить их в глазах друзей и преисполнить почтительным восторгом сердца их супруг, а также супруг друзей.

Что касается дам, то они читают подряд все романы, которые появляются на книжном рынке: хорошие, плохие, средние, посредственные и вообще не поддающиеся никакой оценке; романы реалистические, объективистские, социальные, католические, эскепистские, порнографические, идиотские и те, которым трудно подобрать определение... Впрочем, какое это имеет значение? Здесь не прогадаешь. Роман известен, бестселлер, премирован, запрещен, имеет прессу, расхвален, разруган... Эти дамы читают романы, романчики, романищи. Читают взахлеб, с таким же энтузиазмом, как злословят на коктейлях или поедают конфеты в парикмахерских. Они читают днем, в часы досуга, и ночью, в постели, рядом со спящим супругом, подстегиваемые поистине неукротимым духом соревнования. Что же касается их критических оценок (надо сказать, что сеньоры читательницы имеют обыкновение считать себя истиной в последней инстанции), то они колеблются между безоговорочным осуждением и восторженными аплодисментами — в зависимости от того, что больше приличествует данному случаю. Все испанские писатели в их воображении, за редкими общепризнанными исключениями, составляют некую пеструю неоднородную группу, каждый представитель которой соответственно носит суровое клеймо негодяя, мрачного очернителя, аморальной личности, «коммуниста» или удостаивается более снисходительного и мягкого определения, как то: «грубый», «тяжеловесный», «неприятный». Правда, по мнению этих сеньор, в Испании есть некоторое количество романистов, обычно умерших, которые в совершенстве овладели благородным кастильским наречием, но это такая редкость! Зато иностранные романы, которые эти дамы читают в переводах, награждаются ими самыми лестными отзывами, и остается лишь развести руками, почему испанские авторы не создают ничего подобного. Что же касается рассказов, то их наши просвещенные читательницы не покупают и не читают, ибо рассказы, по их твердому убеждению, существуют лишь для детей.

Теперь я хочу перейти к еще одной читательской категории, входящей в состав вышеупомянутых пятидесяти процентов. Это отдельные солидные семейства, которые изо всех сил стараются идти в ногу со временем и, обставляя новую квартиру или обновляя старую, следуют образцу последней телепостановки. Ознакомившись с интерьером комнат в новой пьесе, они приходят к твердому убеждению, что рядом с экстравагантным, модным баром должна помещаться небольшая элегантная библиотека, где по соседству с модными подсвечниками и заграничными безделушками положено выстроиться ряду томиков в ярких цветных переплетах. Книги рассказов? Но позвольте... разве они не для детей?

Начинающему автору гораздо труднее пробиться со сборником рассказов, чем с романом. Единственный шанс вырваться из неизвестности — это напечататься в каком-либо журнале. (Не считая возможности принять участие в конкурсе на премию Леопольда Аласа, никогда не присуждаемую за действительные заслуги. И еще одного способа попытать счастья — какого именно, я сейчас не припомню, но и то и другое — редчайшие исключения.)

Таким образом, не издателей и даже не нашу пресловутую цензуру следует считать причиной гибели стольких истинных талантов в жанре рассказа. Просто так сложились обстоятельства в нашей стране, по крайней мере сегодня.

И тем не менее испанские писатели продолжают писать рассказы с энтузиазмом, поистине достойным изумления. Возможно, они делают это из особого чувства противоречия, столь свойственного нашей нации. Так или иначе, но нужно признать, что в новеллистике мы действительно добились очень больших успехов. Испанские писатели достигли в этой области настоящего совершенства! Стоит только посмотреть, с какой легкостью и виртуозностью они освобождаются от пут сверкающего, элегантнейшего, изысканнейшего испанского красноречия, которое так нам мешает, когда мы садимся за письменный стол. Я совершенно убеждена, и вряд ли тут кто-нибудь станет спорить со мной, что все испанские авторы написали по крайней мере хоть один превосходный рассказ. И что бы ни случилось, мы будем продолжать писать рассказы, хотя, может быть,— почему, собственно, нет? — это жанр для детей.

г. Барселона

Наши гости

КНИГА О ВОЙНЕ И ДРУЖБЕ

(Гость редакции — Мирослава Томанова)

Чешская писательница Мирослава Томанова в Советском Союзе не впервые. Еще в 1963 году она начала знакомиться здесь с материалами для задуманного ею романа о судьбах ее соотечественников, которые сражались в суровые годы Великой Отечественной войны совместно с советскими войсками на территории Советского Союза, а затем Чехословакии.

Мирослава Томанова побывала в Киеве, в местах боев к западу от столицы Украины, изучала документы в военных музеях, встречалась с советскими военачальниками, командирами советских воинских частей, во взаимодействии с которыми сражалась во время войны чехословацкая бригада Людвика Свободы. Теперь книга закончена. О своей работе над нею писательница рассказала в редакции журнала «Иностранная литература».

— Это не документальный роман, не роман-репортаж,— сказала она,— а художественное осмысление исторической правды, обращенной к современности. Я хотела показать, что если перед человеком стоит большая, великая цель, то для ее достижения он способен пожертвовать даже жизнью. И это не фанатизм и не жертвенность. Большая и светлая идея, лежащая в основе его поступков, не всегда сразу видна в обычных условиях. И чехословацкие и советские солдаты во время войны были одержимы идеей добиться освобождения своих народов. Но когда бои затихали, когда на фронте наступала передышка, каждый человек занимался своими повседневными делами. Я старалась показать заботы солдат, передать их трудности, слабости, их чувства: кто-то влюбился, кто-то обиделся, кто-то замерз или проголодался. Но начинается бой, и люди забывают о житейских мелочах, чтобы все отдать для победы. Вот это сочетание, переплетение будничности и героизма мне хотелось передать в романе.

Мирослава Томанова не считает свой роман сугубо военным. Это — обращенное к широкому читателю повествование о людях на войне, о единении советских и чехословацких солдат во имя общей победы.

— Работая над романом,— продолжает она,— я думала в первую очередь о молодежи. Я хотела передать ей те идеи, с которыми шли на смерть чехословацкие и советские солдаты, сражавшиеся за свободу Чехословакии на полях Советской страны. Ведь сегодняшняя молодежь узнаёт об этом периоде только по книгам и рассказам очевидцев. К сожалению, ни чехословацкая, ни советская художественная литература не уделили участию бригады Людвика Свободы в Великой Отечественной войне достаточного внимания.

Я уже говорила, что моя книга не строго документальна, документальность связала бы меня, и поэтому я дала своим героям вымышленные имена. Но роман основан на исторических фактах, и мои герои имеют своих прототипов. Это люди, героически сражавшиеся в бригаде генерала Свободы и покрывшие себя славой. Таковы герои романа: Иржи Станек, Рабас, Боржек, Гинек и др., такова его героиня телефонистка Яна Панушкова, которая погибает при выполнении боевого задания.

Роман Мирославы Томановой называется «Серебряная равнина». Мы спрашиваем, почему она дала своей книге такое название.

— Это связано с печальным концом романа,— отвечает она.— Телефонистка Яна идет с катушкой провода по ночной равнине, покрытой снегом. Летящий над ней немецкий самолет сбрасывает осветительную ракету, и равнина в свете ракеты кажется серебряной. Девушка думает о том, что могут убить ее жениха, и все ее мысли в этот момент с ним. Друзья кричат ей, чтобы она вернулась, потому что жизнь ее в опасности, но она не слушает их и погибает сама. Роман кончается печально, но идея его жизнеутверждающа. Советская армия и взаимодействующие с ней чехословацкие части победят, фашистские солдаты не будут больше топтать чужую землю.

Мирослава Томанова — супруга видного чешского писателя, заслуженного деятеля искусств ЧССР Йозефа Томана, семидесятилетие которого недавно отметила литературная общественность страны. Й. Томан — автор широко известных в Чехословакии и за ее рубежами исторических романов «Дон Жуан. Жизнь и смерть дона Мигеля из Маньяры» (1944), «Славянское небо» (1948), «После нас хоть потоп» (1963) и других.

Перу Йозефа Томана и Мирославы Томановой принадлежит роман о жизни чешского села после 1945 года, название которого в дословном переводе «Там, где лисы желают друг другу спокойной ночи». В нем рассказывается о становлении социализма в глухом лесном чешском селе далеко от центра страны, в своего рода медвежьем углу. Книга эта, вышедшая в свет впервые в 1957 году, выдержала в Чехословакии четыре издания на чешском языке, была переведена на венгерский язык в Братиславе и дважды вышла в Берлине на немецком языке. В Советском Союзе она напечатана в переводе на украинский язык под названием «Там, где горы зеленые» [1].

Йозеф Томан и Мирослава Томанова в своих произведениях на исторические темы всегда старались ставить острые проблемы современности. Они не представляют себе исторического романа или пьесы без попытки осмыслить через них современную действительность.

Совместно со своим мужем Мирослава Томанова написала ряд пьес для театра и радио. Среди них наиболее известны пьесы на историческую тему «Виноградник» (1941) и «Народный король» (1938—1951) по мотивам повести Алоиса Ирасека «О короле Вацлаве IV».

— Уже во время оккупации,— рассказывает Томанова,— мы написали пьесу «Виноградник», которая была иносказанием. Под спасением виноградника подразумевалось спасение нашей родины. Но на театральные подмостки она не попала, так как была запрещена под угрозой ареста и авторов и исполнителей. Подобная же судьба постигла в 1938 году пьесу «Народный король», рассказывающую о борьбе наших предков с немцами.

— Если писатель,— говорит в заключение Мирослава Томанова,— хочет работать честно, хочет, чтобы его работа была нужна, была полезна, то что бы он ни делал, на какую бы тему, историческую или современную, ни писал, его труд обязательно должен быть обращен к современности.

В своем последнем романе, который в ближайшее время появится на прилавках книжных магазинов Чехословакии, М. Томанова обращается к современности, к сегодняшним людям, напоминая им о том, что во время Великой Отечественной войны советские и чехословацкие солдаты плечом к плечу, бок о бок сражались за достижение победы над общим врагом, над фашизмом, что эта дружба, соединившая в годы войны тысячи людей; продолжается и нет такой силы, которая могла бы ее разрушить.

Недавно наша гостья вновь побывала в местах, где происходили события, описанные в ее новом романе «Серебряная равнина». Она снова встретилась с участниками и очевидцами этих событий, рассказала им о результатах своей работы, которая, как она надеется, будет ее скромным вкладом в художественную литературу о Великой Отечественной войне советского народа против гитлеровской Германии, о советских и чехословацких героях.

С. ПАРХОМОВСКАЯ

[1] «Там, де гори зелені», Київ, «Держлітвидав», 1962.

Наши гости

ПОЭТ ЧИТАЕТ СВОИ СТИХИ

(Уильям Джей Смит в «Иностранной литературе»)

Все в нем — и походка, и манера носить костюм, и моложавость, и мимика — выдает хорошо знакомый нам тип американского интеллигента. Необычны только глаза. В шутливом автопортрете, продолжая традицию Эдварда Лира — Т. С. Элиота, он написал:

Как полезно познакомиться с мистером
Смитом,
Глаза которого косят на восточный лад...

— Я — настоящий американец,— объясняет Уильям Джей Смит,— мои предки, с одной стороны, англичане, которые прибыли в Америку в XVII веке, а с другой — коренные американцы, индейцы-чероки, которые жили в стране, когда туда прибыли англичане.

Наш гость родился на Юге США, в городе Уинфилде, штат Луизиана. Смиты были в числе основателей этого города. Окончив школу, он поступил в Вашингтонский университет в городе Сан-Луис, но началась вторая мировая война, и будущий поэт пошел во флот. Образование он продолжил в Колумбийском университете, а затем в Оксфорде и в университетах Франции и Италии. Впоследствии он преподавал в нескольких университетах и колледжах США.

Сейчас Уильям Джей Смит — один из наиболее уважаемых литературных деятелей Америки. Последние два года он занимал почетный пост консультанта по поэзии при Библиотеке конгресса.

— В обязанности консультанта, в первую очередь, входит объяснять людям, что это за должность,— шутит гость.— Она была учреждена 35 лет назад как признание того, что поэзия в Соединенных Штатах — национальное искусство, как и в Советском Союзе. Если можно сказать, что живопись — национальное искусство Франции, то в России и Америке — это поэзия. Я бы очень хотел, чтобы наших поэтов знали за рубежом так же хорошо, как знают дома. В прошлом году по заданию Библиотеки конгресса я побывал в нескольких странах Азии. Я убедился, что там прекрасно знают наших лучших прозаиков, скажем Фолкнера. Но даже самые знаменитые поэты США, например Лоуэлл, известны скорее гражданской позицией, чем стихами. У вас выступления поэтов проходят при переполненных залах, а книги стихов издаются большими тиражами и тут же раскупаются. В нашей стране — иная картина. Сборники даже самых значительных поэтов расходятся лишь в нескольких тысячах экземпляров. Однако у нас нельзя судить о количестве читателей по числу проданных книг. В многочисленных библиотеках стихи пользуются огромным спросом. Читают их главным образом студенты, которые не могут позволить себе роскошь покупать книги.

Разговор возвращается к работе поэта в Библиотеке конгресса.

— Самым выдающимся моим предшественником на посту консультанта был Роберт Фрост. Но, надо сказать, за три с по-

ловиной десятилетия эту должность исполняли как ангелы, так и дьяволы. Некоторые не могли бы самим себе объяснить, в чем состоят их обязанности. Конечно, поэт должен писать стихи, конечно, консультант должен отвечать на вопросы читателей. Впрочем, вопросы задают редко. Меня хвалили за то, что во мне проявились организаторские способности. Вот и вышло, что работа консультанта оказалась для меня весьма нелегкой. Не знаю, как я умудрялся писать стихи. Но, странным образом, лучшие стихи пишутся как раз тогда, когда нет времени их писать. Кроме чтения лекций в Библиотеке и по всей стране я составляю программы поэтических выступлений и дискуссий, организую торжества и фестивали.

Вас интересует, кто и как назначает поэта консультантом? Отбыв свой срок в Библиотеке, каждый выбирает себе преемника и сам переходит в число почетных консультантов, к которым в случае надобности Библиотека может обращаться за советом. Нет, это не очень выгодная работа — цены за эти годы выросли, а жалованье осталось прежним. Кроме того, я хотел бы подчеркнуть, что работа консультанта оплачивается из частного благотворительного фонда, так что я никоим образом не являюсь правительственным служащим и не несу ответственности за деятельность правительства США.

В своих стихах я говорю о насилии, захлестнувшем мир. Большинство моих коллег, американских писателей, подобно мне, осуждает американское вмешательство в Индокитае, и осуждает решительно. О Вьетнаме пишется много стихов. Вообще я не против стихов на злобу дня, но думаю, что не все из написанного о Вьетнаме выдержит испытание временем.

Гостя спрашивают, не собирается ли он заняться политической деятельностью.

— Я два года был членом палаты представителей маленького штата Вермонт, и с меня этого достаточно. Больше всего меня интересует поэзия. Мои планы — покончить с работой в Библиотеке и, как говорят японцы, «уйти в консервную банку», то есть уехать подальше и заняться своим любимым делом.

Уильям Джей Смит читает стихи из цикла «Консервная банка». Это стихи о возникновении стихов. Старейший критик, наставник многих поколений американских поэтов Луис Уинтермейер писал: «Консервная банка» — стихи мучительные и озаряющие, мрачные и прекрасные, стихи, которые заставляют читателя глубоко задуматься и остаются в памяти». Вот несколько строф из этого цикла:

Я ушел... в консервную банку зимой,
в Новой Англии,
в покосившийся фермерский дом среди
низко осевших гор,
где в расселинах рыщет ветер,

Сюда, к ячеистым хрупким оградам
из камня,
где апельсинный бульдозер ножом
вскрывает
занесенную снегом дорогу,

Где тусклая, в трещинах, чаша небес
твердо стоит на равнине,
выплескивая через край гуттаперчевые
облака,

Где в укутанный полдень ощетинившаяся
окрестность, вся в оспинах,
наполняется снежными вихрями
и консервная банка увязает в снегу.

Я ушел в консервную банку,
решительный, с поднятой головой,
готовый лицом к лицу встретиться
с черной изнанкой мира.

. . . . . .

Дома остаются боком в сугробах — ветер
вклинивается,
снег удушает дорогу, тишь взвихряется,
земля покрыта белыми звездочками,
тишь вращается;

А в консервной банке такая же тишь
и белая, как бумага,
влажная пустота.

«Консервная банка» написана в новой для поэта манере. На смену традиционным, рифмованным четверостишиям пришло широкое дыхание длинной строки, такой длинной, что типографски она укладывается в две-три. Строго говоря, это не совсем верлибр, уж очень жестко и четко организованы богатые аллитерациями и внутренними рифмами симметричные строки. Но как в прежних, так и в новых стихотворениях Уильям Джей Смит остается самим собой. Везде мы встречаем раскованность, прихотливую игру воображения, желание выразить невыразимое, подойти к краю и заглянуть за край — и свою, смитовскую, интонацию и образность.

Мы просим нашего гостя прочесть стихотворения, которые он считает своими главными удачами. Вот некоторые из них:

АМЕРИКАНСКИЙ ПРИМИТИВ

Взгляните на его старомодный шапокляк,
ботинки на шнурках и деревенский говор.
Только мой папа может выглядеть так,
а я люблю папу, как он любит свой
доллар.

Он хлопает дверью и сходит со ступенек,
и на него струится с неба золотой дождь.
Карманы его брюк распухли от денег,
а губы посинели и в пальцах дрожь.

Он цепляет галстук за дверной косяк;
при виде удавленника дом весь обмер;
только мой папа может выглядеть так,
а я люблю папу, как он любит свой
доллар.

ПАРИКМАХЕР
(Во время войны)

Матрос первого класса по фамилии
Карточелли,
вооруженный машинкой, постигшей все
диалекты,
держит круглые головы моряков
на прицеле
и стрижет угасающие интеллекты.

На берегу — утеса длинная белая бритва,
тонкая роща под ветром в мыльной пене;
на хлебное дерево серая майна бранится,
очёски света падают на колени.

На берегу — линялые, синие суетятся
люди возле только прибывшего каравана.
Вечер. Отбой. Разговоров неясные кляксы
и чернильно-черная дробь барабана.

Что означают жизнь и смерть
для Карточелли,
перед которым головы в зеркале, словно
в клетке?
Сумерки, умирание — и то и другое
без цели.
И он стрижет и стрижет угасающие
интеллекты.

ГАЛИЛЕО ГАЛИЛЕЙ

Галилео Галилей
с черной лестницы в темницу
неподвижного ума
все стучится и стучится.

Мир вращается к рассвету,
на курантах — час шестой;
в полумгле курятся трубы
и подсвечник золотой.

Не от солнца потеплело,
ветви гнутся от плодов;
Минотавр уже проснулся,
на задворках — бычий рев.

Звезды за реку текут,
мир в движенье непрестанном;
Галилео Галилей —
в одеянии багряном.

Перед черною мадонной
преклонился и притих;
рядом ангелы толпятся,
отражают лики их,

и пылание садов,
и далеких гор горенье,
и свечей плывущий воск,
и алтарь ночного бденья.

Галилео Галилей
с черной лестницы в темницу
неподвижного ума
все стучится и стучится.

Нас интересует мнение Уильяма Джея Смита о современной американской поэзии.

— Среди наших молодых поэтов явно намечается разрыв с традицией. Стихов сейчас пишут очень много, больше, чем когда бы то ни было. Каждый хочет выразить себя по-новому. Думается, это переходный период. Когда молодые поэты повзрослеют, они, возможно, вернутся к традиции. У нас всегда был верлибр. Хотя я понимаю желание поэтов не стеснять себя сложившимися формами, мне кажется, у всякого талантливого человека свободный стих всегда организован какой-либо формой, мелодикой, ритмом, то есть всегда связан. Только тогда читатель идет за ним к складывающемуся центральному образу.

Из поэтов старшего поколения очень своеобразна, пожалуй, чересчур интеллектуальная Марианна Мур. В ее стихах много подтекста, трудно уловимых ассоциативных связей. Она сама снабжает их комментариями. Замечательная поэтесса — Луиз Боген. Я бы назвал ее «американской Ахматовой». К лучшим поэтам послевоенного поколения принадлежит Теодор Рётке, Элизабет Бишоп и Ричард Уилбер. Стоит упомянуть и Джеймса Дикки, моего предшественника на посту консультанта Библиотеки конгресса. Известна ли вам Гвендолин Брукс? Она — из самых лучших негритянских поэтов.

При встрече с иноязычным поэтом не может не возникнуть «проклятый вопрос» о переводах стихов. Часто бывает, что по незнанию или в силу предвзятости переводчик становится компрометатором иноязычного поэта. Вспомнились вызвавшие нарекания американской критики переводы Роберта Лоуэлла из русских поэтов, в которых переводчик выказал полное неуважение и, пожалуй, отсутствие интереса к оригиналам. Так, под названием «Гамлет» он преподнес читателю бессмысленный, ничем не оправданный монтаж из трех стихотворений Пастернака («Сложа весла», «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе...» и «Гамлет»). В целомудреннейших и проникнутых русским колоритом «Воробьевых горах» появился бюстгальтер и саксофон в казино. Не больше повезло и Ахматовой, которая родилась на Черном море, а по Лоуэллу,— «в полярном балтийском мраке». Ахматова пишет, что она в царском саду, а в переводе она вдобавок оказывается еще и царской дочкой.

— Лоуэлл оправдывает свои вольности тем, что это не собственно переводы, а подражания,— говорит Уильям Джей Смит.— С моей точки зрения, за подражания поэтам вообще не следует браться.

Наш гость — опытный переводчик. К числу его удач относят переводы из Жюля Лафорга, Валери Ларбо и Андрея Вознесенского.

— Русский язык я знаю недостаточно, и мне приходилось советоваться со специалистами. Лично мне легче всего переводить Вознесенского, потому что у него конкретные, зримые образы. Кажется, Евтушенко переводить труднее — он более декларативен и умозрителен. Видимо, чрезвычайно трудно переводить Пушкина. Я не могу похвастаться, что хорошо знаю Пушкина, но когда читаю его, понимаю, какой это сложный поэт. Из русских поэтов мои любимые — Пастернак, Маяковский, Ахматова, Блок, Есенин, Вознесенский, Евтушенко. Очень нравится мне Ахмадуллина. Я хотел бы получше познакомиться с Окуджавой. В Америке его знают главным образом понаслышке. Наверно, его переводить трудно — как вообще трудно перевести песню.

В последние годы в США возник большой интерес к русской поэзии. Хочется верить, что и последующие переводы нашего гостя окажутся столь же удачными. И мы без иронии можем повторить его строку:

Как полезно познакомиться с мистером
Смитом...

АНДРЕЙ СЕРГЕЕВ

Наши публикации

Ю. ПАПОРОВ

НЕИЗВЕСТНЫЕ ФОТОГРАФИИ ХЕМИНГУЭЯ

Работая корреспондентом АПН на Кубе, я свободное от журналистских обязанностей время посвящал собиранию материалов о кубинском периоде жизни Эрнеста Хемингуэя.

Известно, что последние двадцать лет жизни писатель провел на Кубе, к народу которой относился с большой любовью и уважением. В официальной биографии Хемингуэя, написанной Карлосом Бейкером, об этом периоде рассказывается скупо и недостаточно; впрочем, читатель может пополнить сведения, почерпнутые из этой книги, обратившись к недавно вышедшей у нас в серии «ЖЗЛ» работе Б. Грибанова, к многочисленным статьям и воспоминаниям советских и кубинских авторов.

В результате четырехлетних поисков мне удалось найти некоторые новые документы, относящиеся к жизни Хемингуэя на Кубе; особую ценность представляют неизвестные ранее фотографии писателя, часть из которых здесь впервые публикуется.

Все эти фотографии относятся ко времени съемок фильма «Старик и море», на которых присутствовал Хемингуэй. Съемки проводились под Гаваной, в рыбацком поселке Кохимар, и в Перу. На одной из фотографий мы видим Хемингуэя беседующим с жителем этой деревни рыбаком Мигелем Рамиресом; в руках писателя газета — как было установлено после тщательного изучения заголовков статей, видных на снимке, это гаванская «Эксельсиор» от 3 июня 1956 года. Как раз в этом номере «Эксельсиор» за подписью Г. Н. поместила — со ссылкой на европейские источники — статью «Старый Мигель и слово Хемингуэя»; по свидетельству таких очевидцев, как Грегорио Фуэнтес — бессменный капитан принадлежавшего писателю моторного катера «Пилар», секретарь Хемингуэя Роберто Эррера и другие, писателя не на шутку рассердила эта отдающая дешевой сенсационностью газетная статья.

Чем же был вызван гнев Хемингуэя? В статье утверждалось, что повесть «Старик и море» — вовсе не художественное произведение, а всего лишь воспроизведенный в подробнейших деталях рассказ старого рыбака из Кохимара Мигеля Рамиреса о его драматической борьбе с выловленной им однажды огромной агухой. «Идентичность старика из повести с Рамиресом,— утверждал автор статьи,— не вызывает никакого сомнения».

Далее приводился рассказ, будто бы записанный со слов самого Мигеля Рамиреса: «Как-то, когда я один рыбачил в море, ко мне подошел катер, на борту которого находился человек с фотокамерой в руках. Он заговорил со мной. Это был мистер Уэй. Потом, на берегу, он пригласил меня в кафе, угостил, и мы проговорили почти всю ночь. На следующий день мы вместе вышли в море, и он снова угощал меня. Наконец, мистер Уэй сказал, что хочет написать книгу о моих приключениях на море. Он обещал мне новый бот с мотором взамен старой и разбитой лодки и новую одежду. После этого он исчез и так мне ничего и не прислал. Он не сдержал свое слово. Когда же я услышал, что он заработал много денег на книге, я отправился в Гавану к адвокату, чтобы узнать, могу ли я потребовать себе часть этих денег. Ведь это моя история, о которой рассказывает в своей книге мистер Уэй. Но адвокат сказал мне, что из этого ничего не получится. Мистер Уэй заработал миллионы, а у меня не хватает даже на хлеб...»

Заканчивалась же статья словами: «И Рамирес — герой наиболее выдающейся повести наших дней — устало улыбает-

Пресс-конференция в Кохимаре (справа — Мигель Рамирес).

ся, думая о том, что та встреча с огромной рыбой могла бы сделать его богатым».

Писателя, дружившего с рыбаками из Кохимара, всегда чутко относившегося к их нуждам и бедам, возмутила вымышленная от начала и до конца статья в «Эксельсиор». Он тут же позвонил в Кохимар, осведомился, может ли застать в поселке Мигеля Рамиреса, и пригласил к себе режиссера фильма Фреда Циннемана и актера Спенсера Треси, исполнявшего в фильме роль старого рыбака и частично (как и сам писатель) финансировавшего постановку.

Просовещавшись около часа, Хемингуэй позвонил в редакцию «Эксельсиор», выразил свое возмущение «глупым, оскорбляющим достоинство писателя» материалом и сообщил, что в понедельник в кафе «Терраса» в Кохимаре он намерен провести пресс-конференцию. Момент этой пресс-конференции, в которой принимал участие Мигель Рамирес, и запечатлен на снимке.

В «Террасе» Мигель Рамирес в присутствии многочисленных журналистов отвечал на вопросы Хемингуэя. Измышления автора статьи были полностью опровергнуты. Однако сообщение об этой конференции было опубликовано во вторник, 5 июня 1956 года, только одной столичной газетой, той же самой «Эксельсиор». Текст заметки, под которой на сей раз стояла подпись Антонио Рейеса Гавилана, гласил:

«В салоне известного кафе «Терраса» в Кохимаре писатель с мировым именем Эрнест Хемингуэй задаст вопросы сидящему против него старому рыбаку Мигелю Рамиресу.

— Это правда, что я давал тебе какие-то обещания?

И «ловец мелюзги» — ему 68 лет от роду,— широко открыв глаза, сознавая свою вину перед публикой и значение собственной персоны, хотя день назад никто о нем не знал, отвечает:

— Нет, сеньор. Никаких обещаний. Все, что написали в газете,— выдумка. Никогда не выходил я в море с вами на моей лодке, и не было у меня с вами другой встречи, как в баре, где вы угощали...»

Далее в газете воспроизводился разговор между Хемингуэем и Рамиресом в присутствии журналистов.

«ХЕМИНГУЭЙ. Вы где родились, Рамирес?

РАМИРЕС. В Регле, но с семи лет живу в Кохимаре.

ХЕМИНГУЭЙ. В каком году вы родились?

РАМИРЕС. В 1888. Мне сейчас 68 лет.

ХЕМИНГУЭЙ. Вы рыбак?

РАМИРЕС. Да, чинчорреро. Моя обязанность— ставить сети. Но я также ловил и агух. Самая большая весила приблизительно 13 арроб [1].

ХЕМИНГУЭЙ. Приходилось ли вам проводить в море подряд три дня и три ночи и сражаться с рыбой?

РАМИРЕС. Нет, никогда...

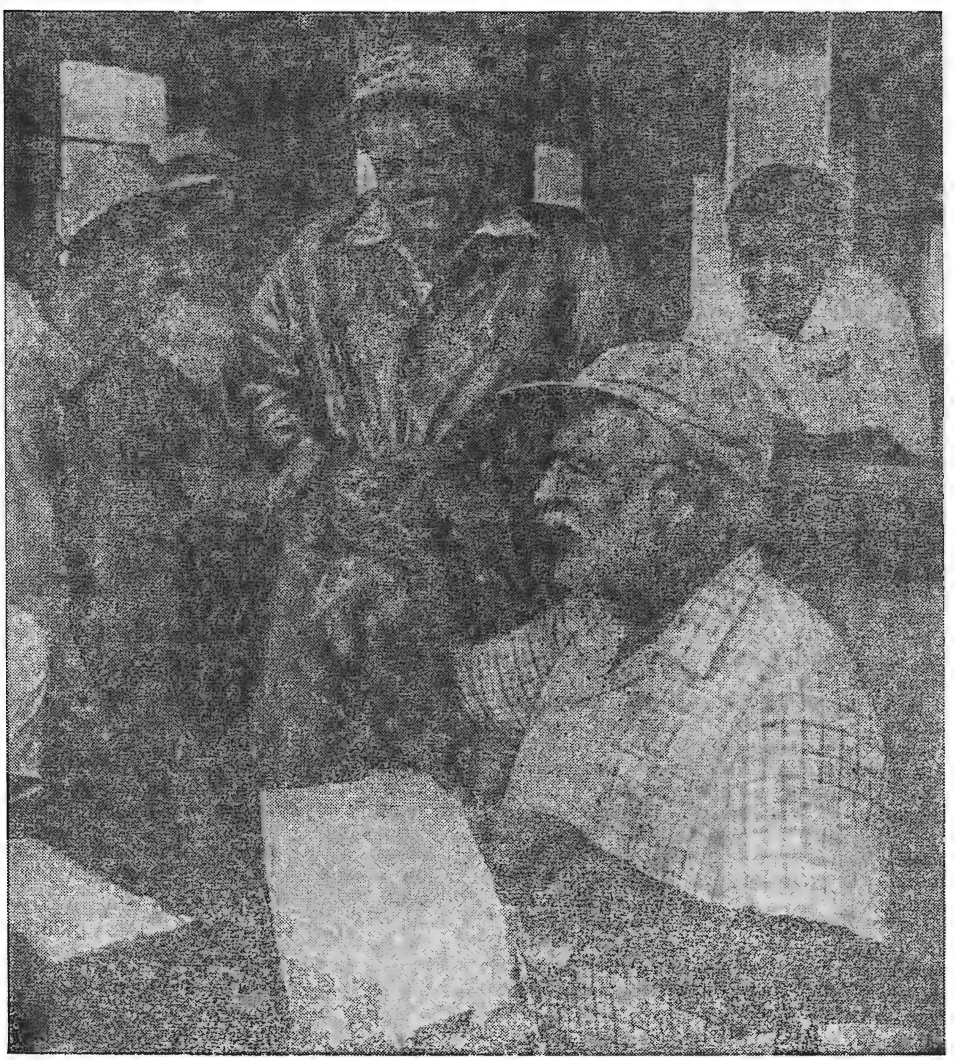
ХЕМИНГУЭЙ. Так как же эти журналисты говорят, что вы им все это рассказывали?

РАМИРЕС. Я не понимаю. Я ничего никому не говорил и о статье не знал.

ХЕМИНГУЭЙ. Вам приходилось когда-нибудь ловить агуху весом более 13 арроб?

[1] Арроба — мера веса, равная 25 фунтам, или 11,5 кг.

Пресс-конференция в Кохимаре.



РАМИРЕС. Нет, никогда...

ХЕМИНГУЭЙ. Признаете, что я никогда не обещал вам ни моторного бота, ни новой одежды?

РАМИРЕС. Никогда. Абсолютно ничего. Все, что было опубликовано в газете,— вранье. Я никогда не выходил в море с вами и видел вас всего несколько раз только в баре.

ХЕМИНГУЭЙ. Вы ездили когда-либо в Гавану к адвокату по поводу истории из моей книги?

РАМИРЕС. Нет.

ХЕМИНГУЭЙ. Мигель, спасибо тебе за твой рассказ. Думаю, что на этом можно кончить, так как все стало ясно.

...По окончании пресс-конференции — хотя это и происходило в стороне, мы отлично видели — знаменитый писатель преподнес Рамиресу три билета по десять песо со словами:

— Это тебе от всего сердца. Не подумай, что подкуп.

— Если так, то большое вам спасибо...»

Изложив ход пресс-конференции, журналист от имени редакции своей газеты добавлял: «Заявление, приписываемое рыбаку Мигелю Рамиресу, не могло, конечно, оставить равнодушными руководителей киноэкспедиции, проводящей сейчас на Кубе съемки фильма по мотивам повести «Старик и море». Даже сам Хемингуэй весь вчерашний день разыскивал нас, с тем чтобы, как он сказал, «внести ясность», ибо «суть репортажа фальшива и наводит тень на мою репутацию серьезного, отвечающего за свои поступки человека. Я никогда не обещал ничего Рамиресу и видел его в жизни только два-три раза в «Террасе».

Нетрудно в самом тоне заключительного абзаца уловить желание «Эксельсиор» любыми средствами поддержать созданный газетой миф. Статья содержит интервью, полностью разоблачающее журналистские измышления, однако автор статьи в «Эксельсиор» продолжает сомневаться, стремясь бросить тень на Хемингуэя.

Хемингуэй всегда осуждал ложь и фальшь и резко высказывался против всякого рода «сенсационных» сообщений буржуазной прессы, преследовавших, как правило, неблаговидные цели. В интервью с Рамиресом он не только защитил свое достоинство, но и вновь доказал, что его отличают высокие человеческие качества — выдержка, такт, порядочность и доброта. Вот о чем напоминают неизвестные фотографии Хемингуэя.

С друзьями в Кохимаре. Апрель 1956 г.

На рыбной ловле в Перу во время съемок фильма «Старик и море». Май 1956 г.

В. ТУРЧИН

ОТТО ДИКС

Без творчества Отто Дикса трудно себе представить немецкое искусство XX века. Художник принадлежал к духовному авангарду прогрессивной культуры Германии. Он был с тем поколением бунтарской интеллигенции, которое выступило единым фронтом в 20-е годы, с поколением Барлаха, Гросса, Хартфильда, Бекмана, Брехта.

Художественное образование Дикса закончилось на полях сражений первой мировой войны. Его затянувшееся ученичество не было последовательным. Дикс начинал с изучения декоративной живописи в Дрездене и Дюссельдорфе, посетил многие города и музеи Европы, осваивая уроки классического искусства. Он рано увлекся итальянскими и нидерландскими примитивами, стилизуя их в своих картинах в духе позднего модерна. В предвоенные годы кубизм и футуризм завладели вниманием Дикса, но влияние их не было глубоким.

Война навязала Диксу новую «профессию» — профессию солдата, призванного бездумно убивать и умирать. Он провел в окопах около пяти лет, был ранен, познал все трудности солдатской жизни и бессмысленность смерти. Война поразила его воображение и революционизи-

Автопортрет.

Так я выглядел в мундире солдата.

ровала волю. В 1916 году в берлинской художественной галерее была устроена выставка его антивоенных рисунков.

Как художник, Дикс сочувственно относился к разным крайним течениям в искусстве, родившимся в годы войны. Дадаизм, появившийся в пору разочарования буржуазной интеллигенции состоянием современной культуры, проник в Германию. Дикса, впрочем, недолго привлекало это движение. Из дадаистского тотального отрицания он взял самое живое — отрицание социальное. В этом ему, конечно, помог и классовый инстинкт (Дикс был выходцем из рабочей семьи), и личный опыт, полученный на полях сражений, в классовых боях 1918 года и во всей пропитанной фальшью жизни времен Веймарской республики. Он ушел от исканий в духе кубизма и футуризма. Некоторые его работы стали близки к народному примитиву, к рыночным олеографиям и раскрашенным игрушкам. Но непосредственности детского взгляда не было. Созданные им картины в «мещанском» стиле выступали против мещанства. Однако Дикс недолго играл в талантливое дилетантство. Его волновала в то время главная тема — война. В поисках ее воплощения и аккумулировались все усилия.

Война оказала большое влияние на художников, работавших в Германии и близких экспрессионизму. Война искалечила их и духовно и физически. Но ощущения «потерянного поколения» не было. Экспрессионизм живо откликнулся на военные события. Графические циклы, посвященные военной теме, были созданы Кокошкой, Гроссом, Кубином, Пехштейном. В изобразительном искусстве война нашла отражение раньше, чем в литературе. Она показывалась не как судьба целого поколения людей (такого обобщения не было), но как жуткий факт или устрашающая аллегория. В послевоенной графике Дикс создал самое значительное произведение на тему войны. В 1923—1924 годах он работает над серией гравюр «Война», состоящей из пяти папок по десять листов каждая. Серия эта издавалась несколько раз. В 1961 году она была вновь издана в Германской Демократической Республике к 70-летию художника. В 1924 году к дешевому изданию этой серии написал предисловие Анри Барбюс.

Дикс, как когда-то Гойя, отразивший трагедию испанского народа периода войн и народных движений, обратился к технике офорта, отказавшись от распространенной в среде немецких экспрессионистов гравюры на дереве. Он уходил от ее обобщающего характера с определенностью черных и белых пятен, от выразительности штриха и четкости линии. Он хотел не только жуткого, но и детального — разработанного так, как только может передать офортная игла. Серия «Война» — это апокалипсис войны. Почти во всех листах господствует ночь. Тревожно мерцают в серой мгле редкие пятна светлого тона. Живые и мертвые, скрытые этой мглой, близкие друг другу. Они не только находятся вместе, но у них и общая судьба. И мертвые чувствуют и страдают, как живые, а живые смотрят на мертвых как на своих товарищей, которыми они и были недавно в действительности. Отдых солдата— только в борделе, столь же мрачном и жутком, как

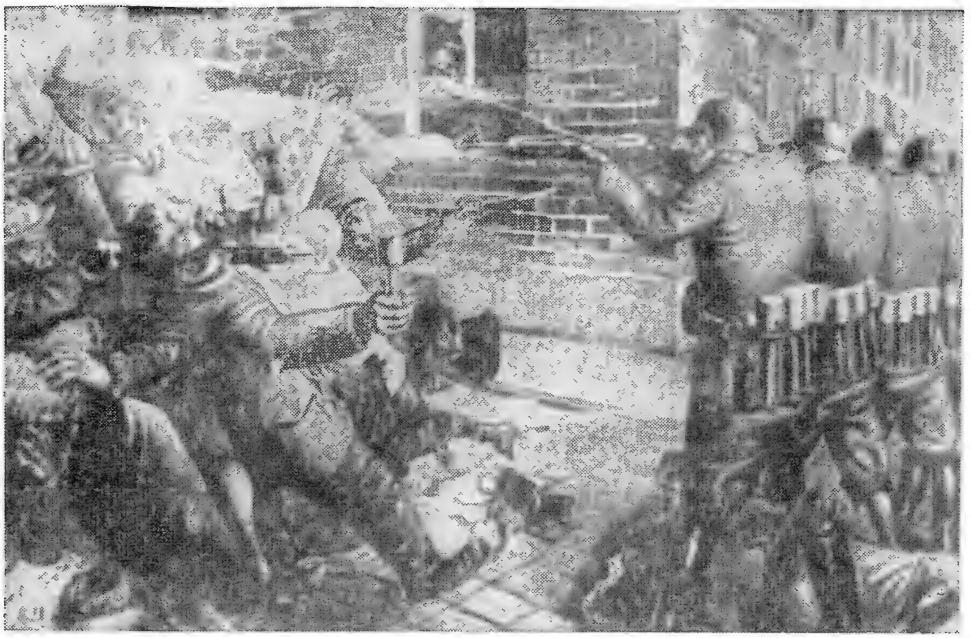
Две жертвы капитализма.

окопы. Послевоенный мир оборачивается к художнику ликом не менее кошмарным. Жертвы войны обнимаются с жертвами капитализма. Повсюду видны маски, то злые, то наглые и ухмыляющиеся. Ужас царит во всем. В картинах 20-х годов можно увидеть калек, убийц и проституток. Их лица — со следами шрамов, со следами пощечин. Их кожа — в следах поцелуев и покрыта татуировкой. Человек словно привык к продажной любви, убийству и лжи. Останки войны приходят к соглашению с новыми персонажами — убийцами и насильниками. Деньги и сифилис атакуют человека. И он мерзко преображается под этими ударами. Тело его деформируется. В искусстве Дикса усиливаются черты гротеска. Положительного героя нет. Дегероизация общества достигает апогея. Контраст нищеты и позлащенного разврата показывается художником стихийно, без особой последовательности. Своей идейной программы у Дикса в ту пору еще не было. Она складывается позже, когда Дикс стремится связать свое искусство с классовыми интересами пролетариата.

Постепенно художественный язык Дикса обретает новые черты. Он уходит от влияний футуризма, экспрессионизма и дадаизма. Теперь он ищет обобщенную формулу для выражения своего отношения к действительности, словно полемизирует с экспрессионизмом, который был против всякой системности в художественном творчестве, утверждая культ чувств, живописной анархии и крайней экзальтации духа.

Дикс стремится к большей вещественной наглядности, достоверности изображения. Он показывает мир детально, как будто предмет лежит под увеличительным стеклом в его ателье. Средство убедить зрителя он видит в наибольшей натуралистичности и физиологичности. Одни детали разрастаются за счет других. И с этим в мир его картин приходит деформация, которая должна, по его замыслу, выразить иронию художника самой формой предметов и людей. В чем-то ощутимо воздействие кубизма: сдвиги планов, отказ от пространственности, обращение к разномасштабности. Краски, которыми написаны картины,— ядовитые краски. Они словно смертельны и источают зло, убивающее все живое. Эти краски пестры и дисгармоничны. Это — спектральный анализ того страшного мира, который показывает художник. Дикс социально конкретен, изображая мещан, филистеров, посетителей кабаков, продажных женщин. Все показано без иллюзий, без сентиментальности. В картинах господствует не один образ, как раньше, но несколько. Сопоставление образов усиливает их значение. Особый смысл получает триптих. Он — форма пафоса социального негодования, вместилище значительных художественных образов, сложная композиционная и смысловая структура. Триптих «Большой город» (1927) показывает контраст мира нищеты, представленного фигурами калек в военной форме, и мира богатства, воспроизводимого в сцене веселья буржуа в ресторане. Боковые части триптиха с изображением нищих уточняют и комментируют смысл веселья богатых.

Обращается художник и к изображению социальных конфликтов, которые ведут к прямому вооруженному столкновению. Таковы его



Уличная борьба.

картины «Баррикада» (1920) и «Уличная борьба» (1927). Образы пролетариев написаны с большой силой достоверности, чуть ли не портретны. В них нет ложной романтики и внешней идеализации. Это люди, которые видели убийц Р. Люксембург и К. Либкнехта, участвовали в революции и пережили ее поражение. Их лица выражают гнев и ненависть. Борьба против автоматов в стальных шлемах полна трагизма. Однако эти рабочие скорее готовы погибнуть, чем поступиться своими правами.

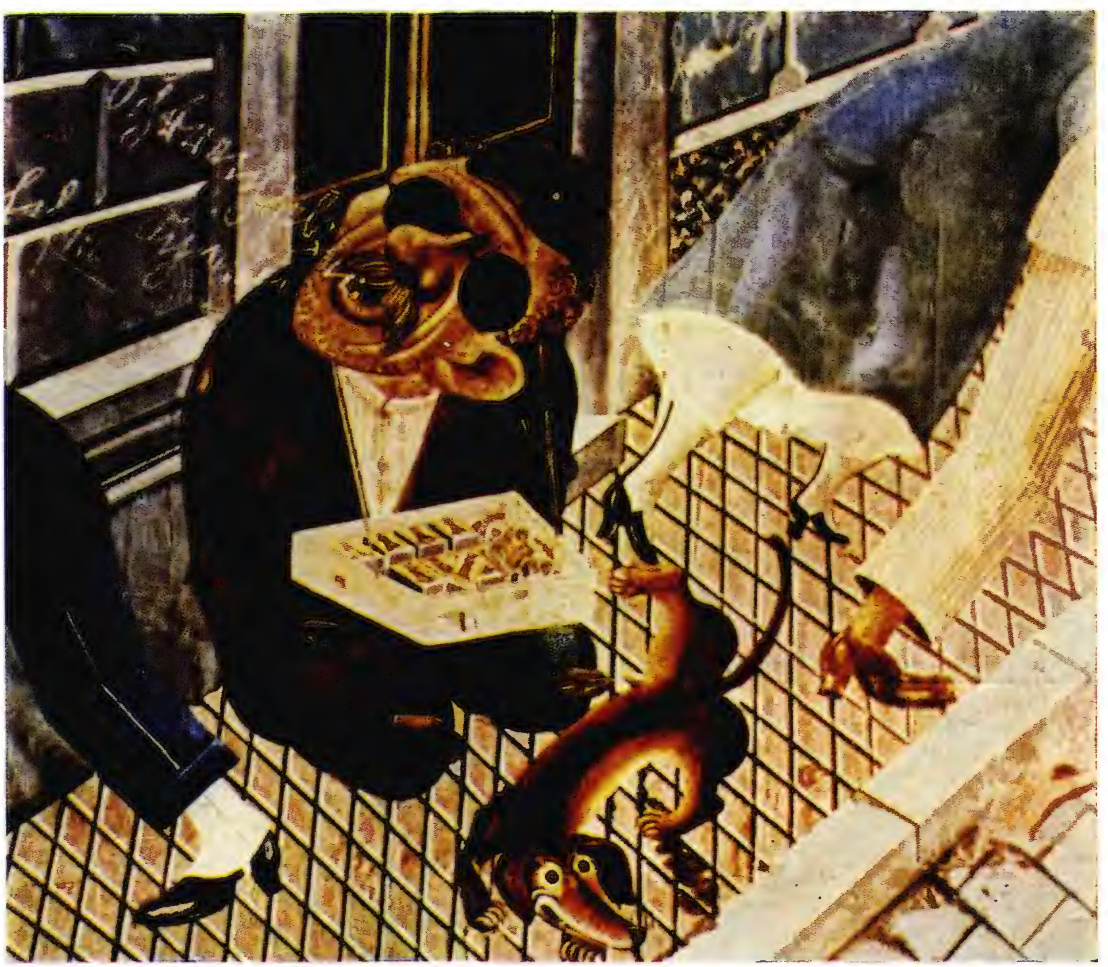
Поэтическая потенция художника, которой Дикс, несомненно, обладал, выразилась, пожалуй, только в изображении детей. Они безмятежно играют в кубики или гуляют среди высокой травы. Вместе с изображением детей в картины Дикса приходит мир всего чистого и неиспорченного, что только есть в жизни. Это мир иного поколения, чем сам художник, не знавшего тягот первой мировой войны и не подозревавшего о второй. Иногда Дикс рисует и себя вместе с детьми, подчеркивая особое значение обращения к этой теме.

С 1929 по 1932 год Дикс работает над триптихом «Война». Это — самое известное произведение художника. Оно выполнено на деревянной основе больших размеров, где центральная часть равна четырем квадратным метрам, а боковые — двум.

Перед зрителем сложный художественный организм. На левой части — марширующие батальоны. Центральная часть — царство смерти. Рядом композиция с изображением спасающихся людей. На фоне темного зарева они кажутся голубыми. Краски достигают напряженности колорита Грюневальда — всегда любимого Диксом художника эпохи немецкого Возрождения. Один из «голубых» персонажей — автопортрет. Стихия личного, как всегда, пронизывает образную ткань произведений Дикса. Сложная тема триптиха раскрывается и еще одним фрагментом композиции, расположенным под центральной частью. В глубокой темноте походной палатки спят люди. Их сон скоро прервется — ведь и завтра будет война. Здесь, в этой сцене, и находится смысловое решение темы, поднятой художником. Его триптих дает не столько обобщение опыта минувшей войны, сколько говорит о приближении новой.

К концу 20-х годов искусство Дикса становится широко известно и за пределами Германии. Нередко его творчество включали в движение «Новая вещественность» (действительно, он принял участие в выставке 1925 года, открывшейся в Мангейме под таким названием). Однако в целом художники этого движения были близки скорее к французскому сюрреализму и итальянской метафизической живописи: недаром этот стиль называли «магическим реализмом», подчеркивая этим и его мифотворческий характер, и стремление к правдоподобию, впрочем, выли-

Из работ Отто Дикса



Продавец спичек

Я — военнопленный

Центральная часть триптиха «Сойна»

Сидящий ребенок

вающееся в иллюзионизм. Остро критический Дикс только относительно может быть сближен с этим движением. Сатирическое отношение к буржуазному обществу, боль за человека придавали иную окраску его творчеству. Дикс был против «искусства для искусства». Он, как и близкий к нему Г. Гросс, добивался политической оправданности своего искусства, его активного социального функционирования и даже, пожалуй, некоторой дидактичности, стремясь донести идеи до сердца каждого.

Нацизм, об опасности которого предупреждало гуманистически настроенное искусство Дикса, пришел в страну. Художник откликнулся созданием картины «Семь смертных грехов» (1933). Среди монстров и чудовищ, напоминающих видения Босха, рядом с мерзкой старухой и размалеванной девкой, рядом с образом смерти с косой появился новый персонаж — карлик, на лице которого маска — портрет Адольфа Гитлера. Дикс объединил все пороки, которые терзали человека раньше, и дал им название.

Новая власть преследует художника. Он зачислен в представители «дегенеративного искусства». На печально известной выставке 1937 года в Мюнхене, где экспонировалось искусство отверженных, он был представлен восемью картинами. Двести шестьдесят работ Дикса было конфисковано из музеев страны. Его отстраняют от преподавательской деятельности. В 1935 году Отто Дикс уезжает в Швейцарию, где поселяется на долгие годы в Хемменхофене.

От мира современного Дикс уходит в мир христианской легенды. Его снова привлекает образ ребенка — теперь это младенец Христос, который должен принести в мир успокоение.

В послевоенные годы стиль Дикса меняется. Он пишет уже не в той детализированной манере, как в 20-е и 30-е годы. Краска ложится на холст большими массами, шершавыми и рыхлыми на ощупь. Часто появляется изображение страдающего Христа, чем-то отдаленно напоминающего образы Руо. Видны лица за колючей проволокой. На развалинах, где еще валяются скелеты, исхудалые женщины торгуют собой. Но Дикс уже не стремится больше к обобщению. Его критическая сила слабеет. Он склонен любоваться мирными видами природы, цветами и женщинами. Если раньше художник больше внимания уделял технике масляной живописи, нередко сочетая ее с темперой, то теперь он часто обращается к акварели, цветной гравюре, пастели.

В послевоенные годы новые картины Дикса можно было видеть в Дрездене, Кёльне, Дюссельдорфе, Веймаре. Картины его экспонируются в музеях Германской Демократической Республики. В 1956 году он был избран членом-корреспондентом Немецкой академии искусств в Берлине.

Дикс прожил большую жизнь. (Он умер в 1969 году.) Исторический и индивидуальный опыт, тесно переплетенные между собой, всегда были основой творчества этого своеобразного художника, чей аналитический ум и страсть, усиленные остротой социального взгляда, позволили сказать немалую долю правды о буржуазном обществе XX века. И хотя в последние годы жизни творческая активность художника заметно шла на убыль, лучшие его произведения принадлежат прогрессивной немецкой культуре.

Родители художника.

Среди книг

Издано в СССР

МЕТАМОРФОЗЫ МЕФИСТОФЕЛЯ

Клаус Манн. Мефистофель. История одной карьеры. Перевод с немецкого К. Богатырева. Редактор Е. Суриц. Послесловие Ю. Архипова. Москва, «Молодая гвардия», 1970. 303 стр.

Клаус Манн в мемуарной книге «Поворотный пункт» процитировал одну из первых рецензий на роман «Мефистофель», где, как ему представлялось, наиболее проницательно была понята его авторская цель. Генрих Кестен писал: «Ему удалось изобразить тип попутчика — одного из миллиона мелких соучастников, которые не совершают сами больших преступлений, но едят хлеб убийц, не будучи виновными, они становятся виновными, не убивают, но молчат об убийстве, желая получать свой заработок, они лижут ноги сильным, если даже эти ноги бредут по крови безвинных... Этим они создают опору власти».

Клаус Манн, сын Томаса Манна, отправился в изгнание одним из первых, сразу же, как только стала ощутимой власть гитлеровцев. «В эмиграции было худо»,— эта фраза почти рефрен его мемуаров. Однако не в характере Клауса Манна было пассивное выжидание, он стал активным участником идеологической антифашистской борьбы немецких писателей-эмигрантов. «Мефистофель», написанный в 1936 году по свежим кровавым следам фашистского переворота, был расчет с недавними друзьями, приобщившимися к нацистам.

В Хендрике Хефгене — главном герое романа,— блистательном Мефистофеле, преуспевающем актере, режиссере и распорядителе столичного театра, без труда узнавался Густав Грюндгенс, знаменитый деятель немецкой сцены. Клаус Манн заимствовал для романа его привычки, жесты, его декларации и репертуар, хотя, разумеется, судьбы героя и прототипа не вполне совпадают.

Недавний друг, ставший верноподданным третьего рейха, вызывал у писателя ненависть и брезгливость. Была внутренняя необходимость рассказать именно о его предательстве, написать роман — значило для Клауса Манна разобраться в самых дальних и сокровенных истоках сделанного актером выбора. «Мефистофель» создавался в состоянии гнева и ярости, конечно, ни о каком бесстрастии не могло быть и речи. Само психологическое состояние автора диктовало единственно возможный жанр сатирического памфлета.

«Мефистофель» — своего рода история болезни пустой души. Объясняя позже характер своего героя, К. Манн сказал, что «он не человек, только комедиант». В писательской манере сатирика проявилась и «семейная» традиция, только влияние скорее не отцовское, а дядино: подобно Генриху Манну, автор лепит маску, вернее, множество масок, которые примеряет и носит актер-мим.

Но самой прилипчивой и привычной маской Хефгена стал Мефисто, сыгранный в 1933 году. Он-то и помог обаять всесильного Геринга, на которого во время спектакля нисходит любовь к актеру. Не будучи в состоянии постичь все актерские находки, все нюансы игры, он уловил суть: в гётевской трагедии Хефген глумился над традиционным гуманизмом. Произошло слияние сценического образа и главной персоны в зале, для Геринга этот злодейский штукарь стал идеалом. Хефген, красуясь на подмостках, виртуозно творя зло, помогал оберьяволам фашистского ада преодолевать их собственную потаенную неполноценность,

своим Мефистофелем он пытался ввести в ранг искусства будни тайной полиции.

При всей заметной схожести оригинала с гротесковым портретом Клаус Манн, как всякий настоящий художник, не копировал, а воплощал тип человека, заключающего в себе определенные черты эпохи.

В фашистском государстве, представленном изнутри его закулисной стороной, все лицедействовали, всяк разыгрывал свою роль. В атмосфере тотальной лжи лицедейство, притворство, авантюризм становились знаком времени. Это прекрасно уловили современники и соизгнанники Клауса Манна. Актерствующих обманщиков разного калибра изображали Т. Манн и Б. Брехт, Л. Фейхтвангер и Л. Франк. Среди лжецов один из самых колоритных и удачливых — Хендрик Хефген.

Подчеркнем, что неверно и несправедливо ставить знак тождества между образом и прототипом. Манфред Фогель назвал свою статью памяти Грюндгенса «Он был не только Мефисто», и это, в общем, верно. Клаус Манн сатирически упростил судьбу, характер и карьеру Грюндгенса. Густав Грюндгенс был большой талантливый художник, а не просто даровитый ловкий актер, если судить о нем только по роману. Не такой уж безрассудной была и влюбленность в него Геринга, который на самом деле не только пестовал актера и протежировал ему, но и время от времени не шутя попугивал. Любопытный подарок сделал властитель своему любимцу к его сорокапятилетию в конце 1944 года. Он прислал таблетки с сильнейшим ядом, заботясь о нем как о личной собственности.

Автор лишает своего Мефисто какого бы то ни было нравственного алиби, но известно, что Грюндгенс помогал жертвам фашизма, например, Эрнсту Бушу. В Германии той поры его театр при существовавшем эстетическом вакууме считался в какой-то мере «островком свободы» — все-таки Грюндгенс ставил немецкую и мировую классику, которая не поддавалась нацистским концепциям.

Мефистофель был главной, коронной ролью Грюндгенса, как выражаются немецкие историки театра, это была его «Lebensrolle». Но в самом этом слове есть двоякий смысл: роль всей жизни, а может быть, жизненная роль? Густав Грюндгенс играл гётевского Князя Тьмы десятилетиями, периодически меняя рисунок и зерно образа. Он бывал очаровательным демоническим обманщиком и лицемером, бравым дьяволом-задирой и всеведущим злым духом, скептиком и душителем порывов к воле и свободе. Шестидесятилетний Грюндгенс показывал своего Мефистофеля (не трагедию о Фаусте — Фауст был побежден и оттеснен) в Москве и Ленинграде. Это был последний Мефистофель, достигший апогея. Он был опытен и умен, но парадокс в том, что умник не верил в силу разума, ниспровергал и унижал интеллект.

Образ Хендрика Хефгена строится в романе на его умении применять чисто актерские качества в собственной биографии. Сценический навык приспосабливаться к предложенным обстоятельствам и дар перевоплощения делают его лояльным, укрепляют его позиции в рейхе. Подыгрывая, он внутренне нисколько не меняется, просто варьирует и расширяет свой репертуар. До того как в 1933 году была заключена сделка, актер либеральничал, не чуждался левых фраз, но это шло не от убеждения, а просто было лицедейством и ёрничаньем. Автор постоянно не доверяет своему герою, он вынужден все время обличать его во лжи, отсюда в повествовании преобладают рассказ и иронический комментарий о проделках, декларациях, розыгрышах и метаморфозах Мефистофеля.

Из всего обширного списка ролей Хефгена автором выбрано для подробного разбора две роли: Мефистофель и Гамлет — победа и поражение. Роль Гамлета и Грюндгенсу далась с огромным трудом, с мучительными духовными и физическими болями. Хефген храбро берется за образ датского принца, понимая, что, не сыграв главную трагическую роль, он не добьется звания величайшего актера рейха и не уверует сам в свою гениальность. Но ему нечего играть в Гамлете, он далек от него, их жизненный опыт столь различен, что контакта между ролью и актером быть не может. И тогда Хеорген ставит перед собой небывалую задачу: доказать необходимость изживания Гамлета. Исполнитель внушал, сколь опасен «гамлетизм» для современного здорового немца. Действуя по заказу, он наделил Гамлета воинственностью, брутальностью и цинизмом, но, не умея спрятать себя, он впадал в жеманство, риторику и позерство. «Хендрик Хефген,— суммирует писатель,— сделал из Гамлета прусского лейтенанта с неврастеническими чертами». Официальные восторги не могли замазать явного краха актера и человека.

Обосновавшись на подмостках третьего рейха, он не только организует интеллектуальную потеху палачам, не только вку-

шает их сытный хлеб, но он вынужден обращаться за услугами в гестапо, сообщничество с фашистами не может ограничиться сферой искусства, оно неотвратимо толкает и к личным преступлениям. Мысль о грядущем возмездии все настойчивее грызет душу Хефгена.

Эти страхи тем более основательны, что автор показывает не только смирившихся с фашистским деспотизмом, но порой и тех, кто сопротивляется, пытается бороться.

Клаус Манн — для многих новый автор, но, как заметил еще Л. Фейхтвангер, он обладает даром легко нравиться читателям. Недавний портретный очерк М. Шрайбер («Прометей», кн. 7) познакомил с этим незаурядным, удивительно много успевшим человеком, с его драматичной, по-своему романтической судьбой. Ю. Архипов в послесловии тактично прокомментировал реалиями систему образов и главные ситуации романа.

Для первого русского издания выбрана, пожалуй, лучшая, наиболее актуальная книга младшего Манна. Другие новеллы и романы К. Манна ждут своего перевода.

В. ПРОНИН

МАСТЕР АРАБСКОЙ НОВЕЛЛЫ

Махмуд Теймур. Синие фонари. Повесть и рассказы. Перевод с арабского. Предисловие В. Борисова. Москва, «Художественная литература», 1970. 222 стр.

«Синие фонари» — по существу первая большая книга Махмуда Теймура, изданная на русском языке[1]. В нее вошли повесть «Синие фонари», написанная в конце 50-х годов, и рассказы, выбранные из разных более ранних его сборников. Махмуд Теймур известен не только у себя на родине, в Египте. Произведения его переводились на немецкий, французский, итальянский языки. Он издал более двадцати сборников рассказов, ряд повестей, романов, пьес, литературоведческих работ.

Родился Махмуд Теймур в 1894 году. С детства воспитывался в атмосфере любви к литературе: отец его был крупным филологом, старший брат — писателем. Впоследствии Махмуд Теймур не раз подчеркивал роль отца и брата в формировании его как художника. Он считал себя продолжателем дела старшего, рано умершего брата Мухаммеда, который был одним из основоположников жанра короткого рассказа в египетской литературе.

Роль Махмуда Теймура в развитии современной арабской новеллистики огромна. «Его деятельность,— писал советский ученый-арабист И. Крачковский,— постепенно создавала школу в литературной жизни не только Египта, но и других стран. К его голосу начали прислушиваться в Сирии и в Ираке, все чаще и чаще его с полным правом называли главой современной новеллы». Советский академик и египетский писатель переписывались долгие годы. Эта переписка завязалась в мае 1925 года. И. Крачковский внимательно следил за развитием таланта писателя, откровенно высказывал ему свое мнение, помогал советами. В творчестве Махмуда Теймура И. Крачковский увидел «новую страницу современной арабской литературы».

Махмуд Теймур неоднократно возвращается к своим уже опубликованным произведениям, шлифует их, а зачастую даже переделывает, изменяя не только язык, но и фабулу. Он первый в арабской литературе создал психологически верные портреты своих современников, раскрыв перед читателем их душевное состояние, образ мыслей и чувств. Сердце писателя открыто для людской боли, полно сочувствия к неприметным труженикам, которые вопреки своему горькому опыту сохранили добрую душу, узы родства и близости со всем живым в этом мире.

Герой рассказа «Я и птичка», увидев в магазине игрушек пернатую узницу, думает: «Наши судьбы так схожи, нами владеют те же чувства, мы томимы теми же желаниями. Она заточена в проволочную клетку, но ведь и на мне тяжкие оковы — оковы бедности,— и я так же, как она, мечтаю о том времени, когда смогу расправить крылья». И он не успокаивается до тех пор, пока не покупает птицу и, осторожно отворив дверцу клетки, не выпускает ее. «Задрав голову, я следил, как она летит, исчезая в необъятных просторах яркого, солнечного неба, и мне казалось, что я и сам освободился от оков, вырвался из мрачной темницы на волю... Я почувствовал, что обрел наконец желанный душевный покой...»

Вот кумир детворы, которого автор за его внешнее сходство с богом называет Буддой, человек, мужественно перенесший многочисленные страдания, выпавшие на его долю, но оставшийся мягким, добрым,

[1] В 1957 году в «Библиотеке «Огонька» вышел сборник М. Теймура «Шейх Джума».

мудрым. Однако его доброта не пассивна. Он оказывается способным убить того, кто издевается над слабыми и беззащитными («Милосердный Будда»).

Главное в человеке для Теймура — жизнелюбие, душевная гармония, стойкость. Таков простой деревенский сторож при амбаре на ферме, «человек из народа, философ, который с улыбкой живет на этой суровой и угрюмой земле, словно цветок в раскаленной пустыне, под порывами жгучего ядовитого ветра» («Шейх Джума»).

Но Теймур-реалист создает вереницы персонажей мрачных, злобных, обуреваемых низменными страстями и чувствами,— в мире, окружающем писателя, таких людей немало. Подлинного драматизма полон рассказ «Комедия смерти», герои которого — слуги в богатом доме — на глазах умирающего товарища делят его добро. Высокой трагедийности достигает Махмуд Теймур в новеллах «Сабиха», «Шейх Афаллах», «Наджия». Любовь здесь выступает как одно из самых сильных, непобедимых чувств на земле. И горе, когда она сталкивается с людской корыстью, религиозным фанатизмом и ханжеством. Теймур не декларирует своих симпатий или антипатий к персонажам рассказа, чаще всего он повествует о событиях с мягким юмором, грустной иронией («Стопроцентный успех», «Шейх Наим, имам, или Многоженец», «Яблоко»). Этому и многому другому писатель научился у Чехова. В 1958 году в статье, опубликованной в советском журнале «Современный Восток», Махмуд Теймур писал: «Когда я начал знакомиться с мировой литературой и отбирать для чтения лучшие ее произведения, я узнал великого Чехова. Я полюбил его рассказы, которые стали для меня источником знаний и вдохновения».

В 30—40-е годы, когда в стране утвердилась реакция, в творчестве Махмуда Теймура начинают проявляться и формалистические, декадентские тенденции; его произведения этих лет проникнуты глубоким пессимизмом. Тем важнее и интереснее повесть «Синие фонари», которая свидетельствует о переломе в творчестве писателя, происшедшем после установления в Египте республики в 1952 году. Он говорит о вновь обретенной им вере в разум и силу человека: «Значит, рано или поздно, если только человек несет в себе свет, он сможет одолеть окружающий мрак, и никакие беды, никакие печальные обстоятельства не остановят его...»

В «Синих фонарях» рассказывается о событиях 1916 года, когда Англия установила протекторат над Египтом и на страну, «как саранча, обрушились солдаты английской оккупационной армии». «Тоска вселилась в сердца людей...— вспоминает рассказчик (повесть написана от первого лица).— Мы испытывали тяжелый гнет, мы задыхались от унижения. Мандат, навязанный нам оккупационными властями, позорная зависимость от иностранной державы ярмом висели на нашей шее... У себя на родине мы оказались чужими! Хозяином был иноземный солдат».

Главное действующее лицо повести — студент, в чьем сердце трагически переплелась любовь к родине, боль за нее со страстной любовью к женщине, которая зарабатывает на жизнь проституцией, продаваясь врагам-англичанам. С присущим ему психологическим мастерством описывает Теймур переживания героев, их двойную жизнь, робкую надежду, что «мир обмана и иллюзий окажется... добрее, чем мир реальный». Но как ни старается молодая женщина, познавшая наконец истинную любовь, не участвовать в кажущихся ей бессмысленными спорах о патриотизме, политика властно вторгается в ее жизнь. Грезит о военных подвигах, победах над врагом ее старый, тронувшийся рассудком отец, погибает восьмилетний горячо любимый сын Вафик. Его застрелил английский патруль,— играя на улице с ребятами, мальчик размахивал национальным египетским флагом. Жажда мести овладевает героиней. Жизнь ее входит в новое русло. Вместе со своим женихом она, подобно Вере Павловне из романа Чернышевского «Что делать?» организует курсы, где обучает девочек-учениц кройке, шитью, вязанию, воспитывает и просвещает их, готовя к патриотической деятельности. Митинг, устроенный в честь торжественного открытия курсов, перерастает в демонстрацию, возглавленную матерью Вафика. И так же, как ее сын, она падает, сраженная английской пулей, алая струйка из ее груди течет «на обагренное кровью ее сына знамя — святое знамя отчизны».

Повесть не лишена декларативности и налета сентиментальности. В художественном отношении она слабее бытовых, реалистических рассказов Теймура. Но она важна и значительна как поворот в его творческом пути.

И если в 40-х годах художник проповедовал принцип искусства для искусства, то на III съезде арабских писателей в 1957 году он так сформулировал свою творческую программу: «Литература влияет на политику и сама подвергается ее влиянию. Долг писателя — проникнуть в жизнь народа, выявляя высокие идеалы свободы, права, добра и мира, идеалы, которыми живет общество...»

Л. СТЕФАНЧУК

ГОЛОСА ФРАНЦИИ

Андре Моруа. Литературные портреты. Перевод с французского. Составитель и автор предисловия Ф. Наркирьер. Редактор М. Тугушева. Москва, «Прогресс», 1970. 454 стр.

Советский читатель хорошо знает увлекательные биографии великих людей, созданные Андре Моруа. Начиная с 1925 года разными советскими изда-

тельствами были выпущены в свет и неоднократно переиздавались такие его работы, как «Ариэль, или Жизнь Шелли», «Байрон», «Жорж Санд», «Три Дюма», «Прометей, или Жизнь Бальзака», книга об английском бактериологе Флеминге. Сейчас этот список пополнился «Литературными портретами» Андре Моруа, где мы находим краткие очерки о жизни и творчестве французских писателей, начиная с Лабрюйера и Вольтера и кончая нашими старшими современниками — Сент-Экзюпери и Аленом.

В творчестве Моруа создание этих очерков имеет свою историю. Впервые два томика его литературных этюдов, включавших двенадцать портретов современных французских писателей, возникли в тяжелые годы гитлеровской оккупации Франции, когда Моруа, выехавший в США, поставил перед собой патетическую задачу: показать, что из плененной, закованной в кандалы Франции «все еще доносятся возвышенные песни». «Голос наших поэтов не иссяк. Он даже не искажен»,— писал в предисловии к этому нью-йоркскому изданию в июне 1941 года Андре Моруа. В том же предисловии Моруа говорил, что, публикуя свои очерки, он выступает не как критик, а скорее как гид, стремясь довести до иностранных друзей величайшие произведения французского гения, показать тот вклад, который они внесли в мировую литературу. В 1963, 1964, 1965 и 1969 годах (последний год жизни Андре Моруа) он выпускает новые и новые сборники литературных этюдов, перерабатывая свои старые «портреты» и пополняя книги новыми фигурами.

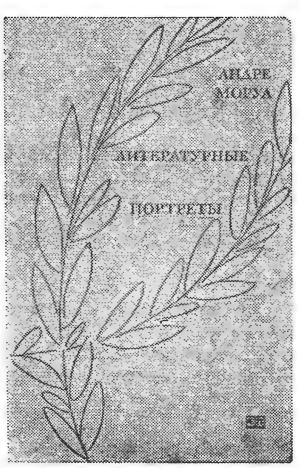
Книга «Литературные портреты», в которой отобраны наиболее интересные очерки, дает возможность как бы заново прочитать историю французской литературы, набросанную талантливой рукой мастера, владеющего даром необыкновенно яркого воспроизведения не только жизни, но и неповторимого своеобразия каждого анализируемого художника.

Как созданы «портреты» Моруа, в чем секрет неослабевающего интереса, с которым мы читаем их с первой до последней строчки, идет ли речь о старых или о новых явлениях французской литературы?

Принято считать, что метод Моруа в основном — «биографический» метод, но сказать это значит сказать еще очень мало. Если, раскрывая образ лирика Мюссе, Моруа сосредоточивается на внутреннем мире поэта, утверждая, что «главным источником вдохновения были для него его собственная жизнь и чувства», и полемически протестуя при этом против «нелепого» мнения, будто «не следует придавать никакого значения биографии художника», то в портрете Бальзака на первый план совершенно правомерно выдвигается связь его творения с обществом, с реальным миром. Говоря об «Отце Горио», Моруа показывает, что именно в этом романе «мир, созданный Бальзаком, приобретает столь достоверные черты, что его трудно отличить от мира действительного». Раскрывая «человеческую сложность» персонажей Бальзака, рассматривая, как происходят в романе восхождения и падения Цезаря Бирото, автор «Литературных портретов» также делает это в тесной связи с анализом реальных общественных процессов. «Так устроен мир» — своеобразный рефрен этого очерка.

Симптоматично, что «биографический» метод отнюдь не мешает Моруа учитывать общественно-политическую обстановку, в которой создается то или иное произведение искусства: «Нужно пережить революцию и империю, чтобы понять, каким образом суровая жестокость Лакло и пылкость Руссо сплавились в пламени нового гения и привели к созданию романов «Красное и черное» и «Пармская обитель»,— говорит он в очерке о Шадерло де Лакло. «Биографический» метод не мешает Моруа изучать такие важные процессы литературной жизни, как смена романтизма реализмом, и определять характер реализма Мориака, который показывает в своих романах, «сколько человеческих жертв приносится на алтари Денег и Положения в обществе». «Биографический» метод не мешает правильно объяснить огромный успех «Жан-Кристофа» тем, что этот роман трактовал «самые важные, самые насущные проблемы» своего времени. Не мешает он и пристальному интересу, с которым автор «Литературных портретов» всматривается в философские концепции или в идейную проблематику, лежащую в основе творчества Лабрюйера, Вольтера, Мартена дю Гара и других писателей, о которых он ведет речь.

Читая очерк за очерком книгу Моруа, невольно проникаешься великими проблемами, которые на протяжении нескольких столетий питали одну из самых блестящих литератур мира. Эти проблемы — философского, этического или эстетического порядка — чаще всего отнюдь не мертвая история. Они продолжают стоять и перед нашим поколением. Да и сам Моруа, широко привлекая мнения различных критиков, философов, литературоведов, тут же вмешивается в спор, чтобы высказать свои собст-



венные суждения, далеко выходящие за рамки литературного портрета: «Я не знаю, какими будут люди, которым придется жить через две тысячи лет... будут ли они прозябать в условиях ужасающего варварства или же благодаря чудесному развитию науки овладеют другими планетами и заставят служить себе силы, заключенные в материи»,— рассуждает он в очерке о «Характерах» Лабрюйера.

Чему должен учить людей философ, понимающий, что он живет в мире зла? Оптимистичен или пессимистичен конечный вывод «Кандида»? — размышляет он в связи с творчеством Вольтера. Нравственно или безнравственно рисовать картины аморального мира, как это делает в своих «Опасных связях» Шадерло де Лакло? Какова природа театра? Почему пьесы Мюссе, действие которых происходит в сказочных королевствах и вымышленных странах, кажутся нам гораздо более правдивыми, чем многие исторические драмы? Главный урок «Госпожи Бовари» сводится, очевидно, к тому, чтобы принимать жизнь такой, какова она есть. Но разве может человек отказаться от попыток преобразить свою обыденную жизнь, от попытки приблизить ее к своим мечтам?

И чем ближе к современности, тем более задорным и полемическим становится тон автора «Литературных портретов». В таком полемическом духе написан, например, портрет Сент-Экзюпери: «Были люди, которые... говорили: «Зачем он постоянно пытается философствовать, когда он отнюдь не философ?» А вот мне как раз нравится, что Сент-Экзюпери философствует».

При этом поразительном даре «вживания» или «сопереживания», который Моруа обнаруживает, говоря об идейном богатстве своих любимых авторов, ему свойственно и самое пристальное внимание к их писательской технике, языку и художественным приемам. Писательская техника или манера художественного письма — всегда очень важный раздел в «портрете» Моруа. Он проницательно отмечает любовь Лабрюйера к «мельчайшим граням», благодаря которым «каждое слово сверкает самостоятельным светом», тщательно разбирает своеобразие жанра в философской повести Вольтера или «Исповеди» Руссо; вникает в особенности композиции и построения характеров у разных романистов (Бальзака, Флобера, Мориака); чрезвычайно обстоятельно исследует художественную систему Пруста, в котором он видит «одного из тех первооткрывателей, которые вносят в развитие литературы нечто совершенно новое».

Естественно, что автор «Литературных портретов» иногда нарушает своими оценками и неожиданными сравнениями наши привычные представления о романтизме, реализме, литературе «потока сознания» и т. д. Так, он заявляет, например, что Шатобриан во многом родствен Прусту; Мюссе же, по его мнению, был «самым интеллектуальным среди поэтов первой половины XIX века» и его драма «Лорензаччо» напоминает ему Шекспира! Конечно, далеко не со всеми характеристиками Моруа, иногда чересчур восторженными, иногда односторонними, мы можем полностью согласиться (в предисловии к книге Ф. Наркирьер вполне справедливо говорит о некоторых расхождениях между оценками Моруа и нашими точками зрения на творчество того или иного писателя, в частности Пруста, художественные завоевания которого были оплачены ценой больших утрат. Вряд ли нужно повторять здесь эти соображения, к которым читатель обратится, когда будет держать в руках книгу «Литературные портреты»). Важно, однако, что размышления Моруа, если даже они бывают спорными, всегда новы и интересны, всегда будят мысль, ибо даже о старых, давно известных авторах он пишет как человек нашей современности, открывающий их актуальность.

Под пером Моруа почти все они — Лабрюйер или Вольтер, Руссо или Лакло — получают новую, как бы «сегодняшнюю» жизнь. Говоря об авторе «Опасных связей», Моруа не боится рассматривать его в одном ряду с такими писателями XX века, как Хемингуэй, Колдуэлл или Франсуаза Саган. Говоря о Вольтере, он устраивает с его помощью блестящую отповедь тем нашим современникам, которые вопят об абсурдности мира: «Современные писатели открыли, что наш мир абсурден. Но все, что можно было бы сказать по этому поводу, уже сказано, и очень умно, Вольтером в «Кандиде»... Было бы разумно, вместо того чтобы сердиться на окружающий мир, обрести в себе мужество действовать».

Особый интерес представляют очерки Моруа о современных писателях, большинство которых он знал и в портреты которых, естественно, внес много личных впечатлений и наблюдений. Иногда он открывает нам такие, казалось бы, неожиданные штрихи в жизни блестящего и «легкомысленного принца» Жана Кокто, как его служба санитаром в полевом госпитале во время первой мировой войны, где он, «смелый и обаятельный... пришелся по сердцу морским пехотинцам». Немало новых вещей рассказывает он о Жане Жироду, с которым был близко знаком начиная с 1921 года, или о Роже Мартене дю Гаре, с которым познакомился в 1922 году и после выхода «Жана Баруа» «не переставал восхищаться его талантом». Но, пожалуй, наибольшим очарованием наполнен очерк об отважном писателе-пилоте Сент-Экзюпери, с которым Моруа встретился в годы гитлеровской оккупации в Нью-Йорке и навещая которого в его «большом доме», где Сент-Экзюпери создавал «Маленького принца», прекрасно описал, как он работал, как развлекался, как любил шутку и как вдохновенно говорил «языком ученого и поэта»: «Он говорит, как ученый, прибегая к самым точным словам и неоспоримым доводам, но в то

же время он говорит, как поэт. Люди и даже неодушевленные предметы словно оживают в его речах...»

Книга «Литературные портреты» Андре Моруа расширяет и углубляет наши представления о классической и о современной французской литературе. Многие портреты писателей XX века, например, Валери, Жироду, Пеги, Алена, Кокто — раскрывают малоизвестные или даже совсем неизвестные у нас имена и факты.

Можно пожалеть только, что в книгу не вошел превосходный очерк Моруа о Монтене, где показано, как сомнение Монтеня—его знаменитое «que sais-je»—родилось из противоборства фанатизму и жестокости его века — века религиозных войн и насилия. Не хватает в «Литературных портретах», на мой взгляд, и любопытного очерка Моруа о Мопассане. Можно было бы, как мне кажется, дополнить сборник и некоторыми портретами современных французских писателей, которые у нас сейчас издаются и неизменно вызывают большой интерес, хотя мнение Андре Моруа кое в чем можно было бы и оспорить.

Е. ЕВНИНА

СКВОЗЬ СЕМНАДЦАТЬ СТОЛЕТИЙ

М. И. Никитина, А. Ф. Троцевич. Очерки истории корейской литературы до XIV в. Москва, «Наука», 1969. 238 стр.
Черепаховый суп. Корейские рассказы XV—XVII вв. Перевод с корейского Д. Елисеева, А. Троцевич, Г. Рачкова. Послесловие М. Никитиной. Комментарии Д. Елисеева и Ю. Кроля. Ленинград, «Художественная литература», 1970. 280 стр.

Сорок с лишним лет тому назад в солидном журнале «Пёльконгон» («Сказочная страна») литературовед, подписавший статью «Корейская литература, проникнутая корейским духом» псевдонимом Хо Ам, отмечал: «Корейцы — это нация, имеющая превосходную культуру, но не имеющая самобытной древней литературы». Самобытный характер автор статьи усматривал лишь в произведениях корейской литературы, записанных корейским алфавитом, созданным в XV веке.

Такой взгляд на корейскую литературу раннего периода господствовал и среди исследователей за пределами Кореи. Так, авторы «Описания Кореи» — фундаментального трехтомного труда, вышедшего в Петербурге в 1900 году, считали, что «вся первоначальная корейская литература состояла исключительно из китайских сочинений, или привезенных из Китая, или переизданных в Корее».

Понадобились немалые усилия таких блестящих знатоков и настоящих ценителей своего классического наследия, как Хон Ги Мун, Ян Джу Дон и другие, чтобы рассеять эти заблуждения, собрать по крупицам все, что дошло до нас от прошлых веков, и расшифровать записи произведений литературы. «Очерки истории корейской литературы до XIV в.» М. И. Никитиной и А. Ф. Троцевич — первая на русском языке в квалифицированных переводах антология корейской литературы до XIV века и вместе с тем первое исследование этого наименее изученного и наиболее сложного периода ее развития.

М. И. Никитина и А. Ф. Троцевич посвятили этой работе больше пятнадцати лет, взяв на себя трудную задачу — перевести на русский язык произведения корейской литературы ранней поры, осмыслить многие вопросы становления средневековой корейской литературы, рассмотреть взаимоотношения литературы и фольклора, воссоздать картину литературного процесса и дать, таким образом, общую характеристику большого этапа развития корейской литературы.

Корейская литература того времени была двуязычной: часть памятников записана на ханмуне (корейзированном стиле китайского вэньяня), другая — создана на корейском языке и записана способом «иду» (иероглифы использовались для записи корней слов — по значению, а грамматических показателей — по звучанию). Поэтому авторам очерков приходилось переводить и со старокитайского, и с корейского, сличая переводы с текстом оригинала, сопоставляя и анализируя расшифровки Хон Ги Муна, Ян Джу Дона, с тем чтобы обоснованно выбрать толкование, соответствующее точному переводу.

К сожалению, многие литературные памятники не сохранились, и потому истинное положение в корейской литературе раннего периода приходилось реконструировать лишь по отдельным фрагментам и на основании косвенных данных, во многом предположительно. Заметим, кстати, что в этом отношении авторы «Очерков» проявляют высокую научную требовательность.

В книге выделены крупнейшие явления этого огромного периода от начала нашей эры до XIV века — поэзия на корейском языке («хянга»), буддийская агиографическая литература («Житие Кюнё», биографии буддийских подвижников) и светская историческая литература («Исторические записи о трех государствах» — «Самгук саги», 1145 г., «События, оставшиеся от времен трех государств» — «Самгук юса», 1276—1285 гг.). Особый раздел посвящен устному творчеству, записанному и обработанному в литературных памятниках того времени (корейские предания об основателях государств).

Рассматривая средневековую литературу Кореи, М. И. Никитина и А. Ф. Троцевич постоянно стремятся выявлять связи корейской литературы с литературами соседних народов, связи корейской поэзии с общедальневосточной поэтической традицией, функциональную общность и разного рода аналогии у корейских преданий и эпиче-

ских сказаний, богатырских сказок тюркоязычных и монгольских народов.

В становлении ранней корейской литературы большую роль сыграл буддизм. Проникнув на Корейский полуостров из Китая в начале нашей эры, он был государственной религией корейского государства с IV до XIV века и определил специфику многих областей корейской культуры. Очень сильное влияние оказало на развитие средневековой корейской литературы и конфуцианство.

Корейские поэтические произведения «хянга» выросли из народного песенного творчества. Автор раздела «Корейская поэзия на родном языке (хянга)» М. И. Никитина определяет место «хянга» в корейской литературе, говорит подробно о роли «хянга» в буддийском ритуале, характеризуя различные группы поэтических произведений — «хянга» фольклорного происхождения, светские «хянга» индивидуальных авторов. В Корее была создана и блестящая поэзия на ханмуне. Стихи корейских поэтов издавались не только в Корее, некоторые образцы включались и в китайские антологии. Государство, начиная с XI века, официально отводит корейской литературе на ханмуне роль высокой литературы.

Наряду с этим на корейской почве вырастала другая литература, становлению которой способствовали буддийские (в их простонародном варианте) представления о мире и человеке. Определяющей в ней была местная фольклорная традиция (легенды, апокрифические сказания, предания), из которой не только заимствовался материал, но которая определяла и жанровые и композиционные особенности произведений. К этой сфере корейской литературы относятся «пхэсоль» (прозаические произведения малых форм) и некоторые типы буддийских жизнеописаний.

«Житие Кюнё», представляющее собой жизнеописание патриарха ведущей буддийской секты в Корее, составлено Хёк Нён Чхоном в 1075 году и фиксирует лишь выдающееся и чудесное, характеризующее величественный образ подвижника. Для «Жития Кюнё», в котором дается идеализированный образ человека, характерна прямолинейная идеализация героя, близкая по типу эпической. Однако кое-где в этот идеальный мир просачивается реальная действительность. «Житие Кюнё», которому в отличие от других жизнеописаний присущи завершенность, монолитность при кажущейся дробности, является свидетельством незаурядного литературного мастерства Хёк Нён Чхона и того высокого художественного уровня, которого достигла корейская проза уже в XI веке.

Наибольший интерес для историка корейской литературы представляют «Исторические записи о трех государствах» («Самгук саги») Ким Бу Сика и «События, оставшиеся от времен трех государств» («Самгук юса») Ким Ир Ена. Это анналы государей и биографии, в них содержатся образцы художественного творчества, создается идеальный образ человека, основанный на конфуцианских взглядах на личность и на ее место в сфере государственных отношений.

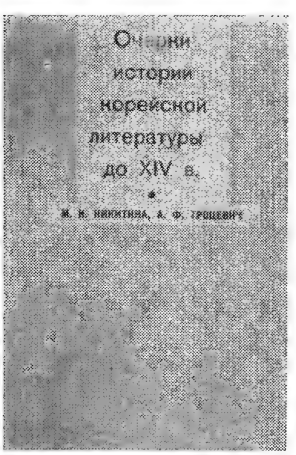
В заключение М. И. Никитина и А. Ф. Троцевич пишут, что «Первый этап истории корейской литературы заканчивается с появлением художественной прозы как самостоятельной области литературного творчества... Именно тогда сформировались основные отличительные черты этой литературы, прошедшие через всю ее последующую историю. Черты эти были определены тем, что корейская средневековая литература возникла как результат взаимодействия двух культурных традиций — первоначально бесписьменной корейской и письменной, общей для Дальнего Востока... В дальнейшем корейская литература отказалась от некоторых черт, присущих ей в этот период... Эти утраты были неизбежно связаны с поступательным движением литературы».

Своеобразным продолжением «Очерков» можно считать вышедшую в серии «Классическая проза Востока» книгу «Черепаховый суп. Корейские рассказы XV—XVII вв.». Эта книга лишний раз убеждает нас в том, что XV—XVII века в корейской литературе — период утверждения самостоятельности сюжетной прозы.

Первая часть книги — раздел «Черепаховый суп» (перевод Д. Елисеева) — объединяет 70 миниатюр тринадцати писателей: Со Го Джона (1420—1488), Сон Хёна (1439—1504), Лю Мон Ина (1559—1623) и других (четыре миниатюры принадлежат неизвестным авторам).

Вторую часть книги составляют два произведения замечательного писателя Лим Дже (1549—1587), уже известного советскому читателю по книге «Мышь под судом»[1]: «История цветов» (перевод А. Ф. Троцевич) и «Город Печали» (перевод Г. Е. Рачкова).

[1] Рецензия на эту книгу была опубликована в «Иностранной литературе» № 8 за 1965 год.



В книге «Черепаховый суп» собраны наиболее интересные произведения авторов XV—XVII веков — от бытового и исторического анекдота, сказки, плутовского рассказа, новеллы до довольно развернутых повествований, приближающихся по сложности сюжета к средневековому роману, появившемуся в последующие столетия. Книга знакомит нас с литературой малых форм, литературой «пхэсоль», открывающей нового героя. Среди ее персонажей есть чиновники и купцы, генералы и стражники, князья и служки, крестьяне и монахи, короли, веселые вдовы, министры, поэты, студенты, простолюдины.

И действительно, нельзя не согласиться с М. И. Никитиной в том, что рядом с пестрой россыпью миниатюр «пхэсоль» кажутся совсем необычными повествования одаренного писателя и выдающегося мыслителя Лим Дже, создавшего оригинальный, своеобразный аллегорический и вместе с тем сатирический стиль в корейской литературе — его «История цветов», рассказывающая о том, как в цветочном мире один за другим возвышаются и гибнут четыре царства, и «Город Печали», в котором тоже все, как в мире людей и как в мире цветов.

Вторая история повествует о том, как изгнанники, получив у государя разрешение, построили для себя город, Город Печали. В нем живут невинно погибшие герои прошлого, каждый из которых стремился служить людям, своему царству, своему государю. Посетив этот скорбный город, государь надолго впадает в тоску. И тогда мудрый подданный советует государю обратиться за помощью к богатырю Вино, чтобы вновь обрести радость. Богатырь Вино начал подготовку к штурму Города Печали. Войска были наготове. Богатырь сел в лодку и поплыл к городу, громко восклицая: «Пусть превращусь я в простую Воду, если не одолею Печали!» Не успел он даже дать сигнал к атаке — крепостные ворота распахнулись, и крепость капитулировала.

Интересно (и это очень хорошо показано в послесловии), что аллегории Лим Дже родились в результате переосмысления писателем формы исторического сочинения.

Повествовательная проза стала отделяться в корейской литературе от житий и исторических сочинений в XII—XIII веках. И многие произведения из числа вошедших в книгу «Черепаховый суп» дают нам возможность, отмечает М. И. Никитина, составить представление о том, «как далеко ушла корейская литература за четыре столетия в изображении психологического состояния человека, в умении развернуть сюжет, в использовании диалога».

Переводы в общем заслуживают похвалы. К комментарию же можно было бы предъявить ряд претензий: составлен он не очень продуманно и строго.

Вызывает возражение принятое в обеих книгах слитное написание двусложных корейских имен. Едва ли можно считать его приемлемым, если учесть, что компонентам корейского имени присуща определенная самостоятельность, проявляющаяся хотя бы в том, что, например, в именах братьев (или сестер) очень часто повторяется либо первый, либо второй компонент (Чон Сик и Чон Тхэ, Ён Джу и Сон Джу и т. п.). Поэтому раздельное написание компонентов двусложных корейских имен, давно принятое в правилах правописания русского языка, является обоснованным. Встречаются погрешности в транскрибировании имен (например: Пак Дже Сан — почему после глухого согласного звонкий? Следовало бы — Пак Че Сан).

В целом же обе книги — «Очерки истории корейской литературы до XIV в.» и «Черепаховый суп» — весомый итог труда ленинградских филологов-кореееведов, учеников профессора А. А. Холодовича. Фундаментально разрабатываются проблемы истории самобытной и оригинальной корейской литературы, которую еще совсем недавно даже некоторые корейские литературоведы не считали «носителем корейского духа». Неутомимые исследователи словно помнили в течение долгих лет кропотливой работы слова Лим Дже: «Ростки вырастают в деревья, а капли сливаются и образуют море».

Ю. МАЗУР

Издано за рубежом

ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ

V. Závada. Beze jména. Praha, Československý spisovatel, 1970.

В прошлом году чешскому поэту Вилему Заваде исполнилось шестьдесят пять лет. Издательство «Чехословенски списователь» отметило этот юбилей выпуском в свет тома избранных произведе-

ний поэта, представившего все его основные сборники и получившего название по его известному программному стихотворению «Без имени».

Греметь с подмостков иль в газетах
Я именем моим не буду.
Хожу я попросту одетый,
Живу, как все простые люди,—

так пишет о себе В. Завада. Это и жизненное кредо, и предмет гордости поэта, потому что ведь именно простые рабочие люди, к которым он себя причисляет,

Воздвигли города, построив
Соборы и водопроводы,

выстояли в войну, а после, не передохнув,

Выламывали камни ломом
И снова воздвигали стены.

(Перевод М. Зенкевича)

Человек рафинированной европейской культуры, многолетний директор знаменитой библиотеки Карлова университета в Праге, В. Завада дорожит своим родством с рабочим классом Чехословакии. Оно начинается с биографии поэта, который вырос в славной шахтерской Остраве. Отец будущего поэта — рабочий-металлист — погиб на фронте первой мировой войны. Ненависть к войне, вошедшая в сердце Завады вместе с незабываемым детским горем, и преданность родному краю — краю угля, металла и мужественных людей — составили глубинный подтекст всего его творчества.

Первый сборник стихов Завады «Панихида» вышел в 1927 году. В это время в чешской поэзии наиболее влиятельным течением был поэтизм, утверждавший радостное восприятие действительности, воспевание ее праздничных сторон, свободу творческой фантазии. Эти черты блестяще раскрылись в творчестве ведущего представителя этого течения В. Незвала. Но постепенно в молодой поэзии, в том числе и у самого Незвала, стал назревать отпор поэтистской программе заданного оптимизма, суженному и в конечном счете приукрашенному изображению жизни. Одним из самых ярких выражений этого отпора и явилась «Панихида».

С точки зрения формы Завада во многом оставался в русле поэтизма с его культом метафоры, с его тяготением к монтажу свободных ассоциаций. Но уже в первом сборнике определилась главная особенность творчества Завады, которая сразу же привлекла к нему внимание, выделила среди поэтических дебютантов второй половины 20-х годов. Его стихи пронизывали мучительные раздумья о смысле жизни и цене справедливости, а боли мира он чувствовал гораздо острее, чем его преходящие радости. Память о жертвах мировой войны наполняла душу поэта безотчетным беспокойством:

Я не знаю,
Но куда бы я ни пришел — все я чувствую,
что я не дома:
Какая-то заноза, с которой я родился,
Насмерть колет меня и отравляет[1].

А все «фейерверки поэзии» не могли заглушить его неотступной тоски по «верной красоте обнаженных слов».

Следующие поэтические сборники Завады, «Сирена» (1932) и «Дорога пешком» (1937), создавались под впечатлением экономического кризиса, принесшего новые горести его родной Остраве. Этот шахтерский край, контраст нищеты и прекрасной природы, становится для поэта мерилом всех ценностей.

Мы найдем в его стихах монументализированный островский пейзаж с четкими социальными приметами кризиса:

Небо словно в жидком шлаке,
И холмы остывшей лавы
Тянутся вокруг Остравы,
Серый пар шипит во мраке.
Вот мой край, мое жилище —
Мертвенное пепелище.
Не работает шахтер,
Здесь лишь голоду — простор.

(«Острава». Перевод М. Зенкевича)

Мы найдем у него и пейзаж, просветленный, лирический:

После дождя
Фиалки,
Как нежные, хрупкие прачки,
Подсинили в озоне воздух.
Радуга
Повисла в небе
Земля
Вздохом из чащи зеленой
Очистила синь небосклона.

(«После дождя». Перевод М. Зенкевича)

Но и среди обновленной дождем ласковой природы он не перестает чувствовать, как ему «от горечи сдавило горло». Чтобы передать ощущение надвигающегося краха, поэт

[1] Здесь и далее, где не указан переводчик, перевод подстрочный.

вновь и вновь черпает образы из шахтерского опыта, из шахтерских представлений:

как будто рушатся пласты на шахте
на черных горняков у воздухопровода.

В сборниках «Крепостная башня» (1940) и «Воскресение из мертвых» (1946) поэт запечатлел громадность катастрофы, какой явилась для его страны вторая мировая война и гитлеровская оккупация, когда

плясал тихонько снег
над кратером земного ада...

Освобождение Чехословакии принесло новые, светлые тона в творчество Завады («Город света», 1950), но — таков уж его характер — поэт отразил в своих стихах не столько упоение победой, сколько беспокойство за послевоенный мир, купленный столь дорогой ценой. Опасность для него он видел не только в росте «цивилизации смерти», но и в агрессивном наступлении буржуазных идеалов материального преуспеяния на души людей. Как прежде он сражался с призраком голода, так теперь он клеймит мещанскую сытость, погоню за внешним блеском, девальвацию чувств. Символом этой опасности становится для него «Гранд-автомат», где люди

стоя едят — хотя и не голодны,
стоя пьют — не страдая от жажды,
и любят наскоро — без любви.

Стремление отстоять высокую духовность, человеческое в человеке отличает стихи сборников Завады «Полевые цветы» (1955) и «Одна жизнь» (1962). Поэт ратует за сердечную теплоту, которая могла бы

магнитом ласкового взгляда
из нас извлечь осколки грусти.

И все более явственно проступает в его стихах «верная красота обнаженных слов».

Младший соратник Завады по поэтическому цеху, талантливый чешский лирик Мирослав Флориан написал о его книгах: «Конечно, эта поэзия не понравится тотчас же всем и каждому: в ней нет сверкающей бравурности, она не музыкальна в привычном смысле этого слова. Но как под изборожденной поверхностью родного поэту островского края, так и под поверхностью этих стихов залегают несметные богатства, которые не добудешь при первом беглом прочтении». Это именно те богатства, без которых мир теряет свою теплоту, теряет одухотворенность.

Сборник «Без имени» — это своеобразное подведение итогов творчества Завады. В завершающем его стихотворении «Море» поэт — в который уж раз — подчеркивает свою неприметность:

Мой голос из всех голосов самый тихий,
тысячи людей в жизни не слышат его.

Однако в этом жесте нет ни грана самоуничижения. Поэт полон сознания ненапрасности своих усилий:

Но многие люди, может быть, его
предчувствуют,
словно бы это был голос их собственных
душ,
и из мелодии, что в них самих рождается,
поднимается, как прилив, тихое доверие.

«Без имени» — это подведение итогов, но далеко еще не финал творчества Завады. Доказательство тому — новый сборник его стихов «На пороге», который вышел в свет в серии пражского «Клуба друзей поэзии» уже в начале 1971 года. Это размышления о пройденном пути «на пороге» старости, «на пороге» неизбежного ухода. Поэт чрезвычайно строг к самому себе, ему представляется, что он сделал совсем немного, но для него это всего лишь еще один аргумент в пользу пронизывающего все его творчество призыва — спешить делать добро. «Это книга открытая, мужественная,— пишет о сборнике рецензент «Руде право» М. Благинка,— и этими своими качествами, и своей страстной приверженностью к жизни книга прекрасна».

Поэт действительно завоевал доверие читателей. Ему есть о чем сказать людям, и он умеет это делать ненавязчиво, тонко и убедительно. Скромный человек с сильным и верным характером. Большой чешский поэт — Вилем Завада.

С. ШЕРЛАИМОВА

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Peter Schütt. Sicher in die siebziger Jahre. Strassentexte. Hamburg, Quer-Verlag, 1970.
Peter Schütt. Faustregeln für Klassenkämpfer. Dortmund, 1970.
Linkes Lesebuch Herausgegeben von Peter Schütt. Dortmund, 1970.

Эти книжечки малого формата, вышедшие в 1970 году в ФРГ, вероятно, напечатаны не очень большим тиражом, и вряд ли они красуются на вит-

ринах книжных магазинов Гамбурга или Франкфурта-на-Майне. Но они отражают немаловажный жизненный факт западногерманской действительности последнего времени. Лучшая часть революционно настроенной интеллигентной молодежи ищет сближения с рабочим классом, идет навстречу его нуждам и запросам, хочет найти язык, доступный и убедительный для масс.

В книжке Петера Шютта «Прямым путем в семидесятые годы» с внутренней стороны обложки дан портрет автора и сообщаются биографические сведения о нем: родился в 1939 году, изучал германистику и историю, два года был ассистентом университета в Гамбурге, защитил диссертацию о драме барокко, с 1967 года выпустил семь книг и брошюр — тут и стихи, и публицистика, и литературная критика. Судя по перечню названий этих работ, Петера Шютта особенно интересуют проблемы и судьбы «агитпропискусства» в XX веке — и в плане историко-литературном, и в плане сегодняшней писательской практики. На другой внутренней стороне обложки той же книги мы видим группу молодых людей с гитарами и микрофоном, снятых на фоне автомашины, на которую наклеены антивоенные лозунги: происходит импровизированный митинг. Вот на таких собраниях звучат стихи Петера Шютта и его товарищей.

Кто эти товарищи, что они пишут? Об этом дает представление книжка «Левая хрестоматия», сборник под редакцией Петера Шютта. Тут собраны стихи, короткие сценки, репортажи, рассчитанные прежде всего на устное произнесение, предназначенные для собраний и вечеров молодежи. «Большинство авторов,— пишет редактор книги в предисловии,— не принадлежит к официальной литературе (literarischen Establishment), а составляет часть демократически-социалистических сил протеста в литературе, искусстве, культуре — тех, кто в своих работах выражает интересы масс. Среди них, естественно, рабочие-писатели занимают наиболее значительное место, количественно и качественно».

Для читателей, знакомых с немецкой революционно-пролетарской литературой 20-х и начала 30-х годов, совершенно очевидно, на какие традиции опираются сегодня авторы и редактор «Левой хрестоматии». При чтении их работ вспоминаются и литературные страницы «Роте фане» догитлеровских времен, и тоненькие красные тетрадки «Линкскурве» (выходившего в 1929—1932 годах под редакцией Иоганнеса Р. Бехера), и стихи Э. Вайнерта, Б. Брехта. Авторы и сами при случае подчеркивают свои преемственные связи. Недаром в «Левой хрестоматии» Клаус Кунке, перефразируя название одного из известных стихотворений Б. Брехта, называет свое произведение «Вопросы к читающему рабочему», а в «Разговорах лиц наемного труда» Петера Майвальда оживают герои «Разговоров беженцев» Брехта, интеллигент Циффель и рабочий Калле,— «два старых знакомца из класса наемных тружеников»: в их иронически простодушных диалогах встают острые вопросы современной жизни Федеративной Республики Германии.

В обеих книжках П. Шютта — «Прямым путем в семидесятые годы» и «Правила кулачного боя», как и в «Левой хрестоматии»,— тематика сегодняшняя, острополитическая: обличение неонацистов и реваншистов, резкая критика империалистической политики США, солидарность с народами Вьетнама и Греции, защита прав трудящихся ФРГ. Очень отчетливо были высказаны здесь симпатии к ГДР, горячая любовь к Советскому Союзу и международному лагерю социализма.

В поисках выразительных средств у Петера Шютта очень ясно ощущается желание быть понятым даже самыми неискушенными читателями и слушателями и вместе с тем — резкая неприязнь к формалистической переусложненности, которая столь часто встречается в поэзии ФРГ. Тут есть своеобразный пафос отталкивания, желание быть непохожим на людей литературной элиты. Поэт избегает многословия, риторики, ищет речи точной и нагой (не всегда избегая при этом опасностей, которые проистекают из слишком прямолинейного, лобового раскрытия темы). Лишь изредка встречается здесь рифма: преобладает верлибр. Выбираются простейшие — действенные именно в массовых, «уличных» жанрах — поэтические средства: ораторская интонация и связанный с нею естественный ритм речи, словолейтмотив, иногда ироническое обыгрывание популярных цитат или пословиц. Стихи Шютта — именно в силу свойственной им аскетичности, лаконизма языка — очень нелегко поддаются переводу. Но все же стоит процитировать их, хотя бы в форме подстрочника.

СРЕДИ КНИГ

Характерно, например, стихотворение «Вдова военнослужащего», где предельно скупо дан портрет, которому нельзя отказать в зловещей выразительности:

Уже 25 лет
как она ждет.
20 лет назад
ждала возвращения мужа.
15 лет назад
ждала, что жизнь станет лучше.
10 лет назад
ждала повышения пенсий.
И еще 10 лет
ждала пенсионных реформ.
И еще год.

25 лет
она ждала напрасно.
И теперь она ждет
новой войны,
чтобы люди поняли,
что это значит —
войну проиграть.

Финал, казалось, неожиданный, но он по-своему оправдан. Образ вдовы многозначен: перед нами и жертва войны, и одна из тех, в ком еще живет агрессивный дух. Острие сатиры направляется здесь не только против реакционной милитаристской касты, но и против тех обывателей, которые в свое время бездумно приняли господство гитлеризма, а в последующие десятилетия ничего не забыли и мало чему научились.

Силы, жаждущие возврата к милитаристскому, нацистскому прошлому, весьма активны в ФРГ,— и Петер Шютт не устает обличать их. Вот стихотворение «Нацистские преступники перед судом»:

Они обо всем знают
и говорят — ни о чем не знали.
Совесть у них коротка,
как и их память. Они посыпают
головы пеплом: это пепел их жертв.
Они отмываются.
Они умывают руки.
Кровью своих жертв
они отмываются.

В сборнике «Правила кулачного боя» напечатан цикл эпитафий для американских солдат, погибших во Вьетнаме. Приведем последние две:

Здесь погребен черный.
Ему велели стрелять в желтых,
чтобы защитить владения
горстки белых.
Черные, желтые, белые:
ваша кровь — одного цвета,
она красная, как знамя,
что над этой страной реет.

Погребена
в джунглях Вьетнама
легенда об Америке —
стране неограниченных возможностей.
Она наткнулась на безграничную
стойкость
маленького народа.

Три небольшие книжечки — первые опыты, первые шаги. Эти поиски и пробы революционной поэзии ФРГ имеют право на нашу симпатию и на наше внимание.

Т. МОТЫЛЕВА

Из месяца в месяц

АНГЛИЯ

Популярная английская актриса и известная общественная деятельница Ванесса Редгрейв снимается в новом фильме на мифологический сюжет «Женщины Трои». На снимке: эпизод фильма, в котором Андромаха (Ванесса Редгрейв) стремится спасти своего сына, предназначенного греками для принесения в жертву.

(Еженедельник «Обзёрвер»)

«КУДА ДЕВАЛИСЬ ГЕРОИ?»

Среди многих выступлений в зарубежной прессе, констатирующих упадок духовных и общественных ценностей современной западной культуры, обращает на себя внимание статья английского писателя Р. Ф. Дельдерфилда «Куда девались герои?», опубликованная в журнале «Букс энд букмен». Говоря о переменах, происшедших в последнее время в современной литературе Англии, Дельдерфилд пишет, что на первый взгляд может показаться, будто главная перемена заключается в той свободе, которой пользуются современные литераторы, пишущие о проблемах секса. Однако, по мнению Дельдерфилда, это далеко не самое существенное изменение, а лишь «самое очевидное и оказавшееся предметом широких обсуждений».

Наиболее существенным изменением автор считает исчезновение со страниц современных произведений английской литературы главного ее компонента — героя. Его место заняли антигерои и некие абстракции. Печально то, пишет Дельдерфилд, что никто, по-видимому, не считает этот факт важным. «Как раз это и представляется мне весьма странным,— заявляет писатель,— поскольку происшедший у нас переворот в морали — явление гораздо более поразительное, чем превращение научно-фантастических вымыслов в реальность». Вместе с героем из литературы исчезли и те идеалы, которые он отстаивал, и сегодня литература учит своих читателей, что мир — «это грязное, злачное, подозрительное место, населенное мошенниками, бездельниками и сексуальными маньяками». Создается впечатление, что литература предлагает им плыть по течению, беря пример со столь популярных ныне антигероев.

Просматривая рецензии на «боевики», продолжает автор, лишь изредка можно натолкнуться на «потрепанного героя, совершающего восхождение наверх», и можно быть уверенным, что в прошлом у него имеются вполне современные грехи: насилие, несколько убийств, кровосмешение и, конечно, «набор» комплексов.

При всей поверхностности анализа — Дельдерфилд лишь вскользь останавливается на сравнительных чертах бывших героев и современных антигероев и вовсе не касается причин происшедших перемен — представляется убедительным вывод, которым он заканчивает статью: «Авангардисты послевоенной литературы освоили тысячи новых художественных приемов, забыв один старый, который был характерен для произведений великих английских писателей... Они забыли о человеческом достоинстве, а оно — плоть и кровь настоящей литературы».

БОЛГАРИЯ

«ПРЕМИИ СОФИИ» — 1970

Городской Народный совет болгарской столицы присудил «Премии Софии» за 1970 год. Первой премии удостоен Андрей Гуляшки за книгу «Романтическая повесть»; вторая премия присуждена поэтам: Дмитрию Пантелееву за цикл стихов «Софийская хроника», Круму Пеневу за стихотворение «София» и Найдену Вылчеву за текст «Песни о Софии». Третьей премии удостоен Арманд Барух за книгу воспоминаний «Рабочие сюиты» и Алексей Сегренский за рассказ «Спиридон».

В области драматургии первая премия присуждена Лозану Стрелкову за телевизионный спектакль «Горящий уголь», вторая — Камену Зидарову за пьесу «Любовь Адриани Орловой», третья — Михаилу Величкову за пьесу «Ход конем».

ЖУРНАЛУ «ЧИТАЛИЩТЕ» — 100 ЛЕТ

1 октября 1870 года, еще во времена османского ига, вышел в свет первый номер журнала «Читалище» («Библиотека»). Это было первое болгарское периодическое издание. Оно имело 1700 подписчиков, которые назывались «спомоществователями».

Этот журнал читали также в России и Австрии. Его первыми редакторами были известные деятели культуры Петко Р. Славейков, М. Балабанов.

Журнал своими публикациями участвовал в борьбе за национальное освобождение, за прогресс, был носителем знаний, пишет обозреватель еженедельника «Литературен фронт». Он объединял вокруг себя наиболее талантливых публицистов и писателей. В нем сотрудничали Г. Перличев, И. Вазов, М. Дринов, И. Богоров, С. Михайловский, Д. Войников и другие.

В юбилейном номере «Читалище», посвященном его 100-летию, опубликована статья Первого Секретаря ЦК БКП и Председателя Совета Министров Народной Республики Болгарии Тодора Живкова, а также статьи видных государственных и общественных деятелей о благородной миссии журнала, на протяжении века способствовавшего прогрессу и просвещению.

В настоящее время редакцию журнала возглавляет писатель Славчо Васев.

ВЕНГРИЯ

О ЮМОРЕ — СЕРЬЕЗНО

Серьезная ли вещь юмор? Существует ли политический юмор и есть ли у юмора политика? Следует ли делать различие между литературой серьезной и юмористической? Газета «Непсабадшаг» под рубрикой «Круглый стол» поместила беседу с представителями венгерской литературы и искусства, которым были заданы эти вопросы.

Гостями редакции были критик и журналист Бела Абоди; редактор журнала «Фильмвилаг», юморист Дердь Хамош; директор театра «Микроскоп», юморист Янош Комлош; режиссер

Фридеш Мартон; юморист Дердь Микеш, главный режиссер «Национального театра» Майор Тамаш.

Открывая беседу, критик отдела культуры «Непсабадшаг» Петер Г. Мольнар говорил о том, что в сегодняшней Венгрии юмористический жанр процветает, однако в западной печати это явление намеренно искажается, там судят о Венгрии по программам музыкальных кабаре, отождествляют остроту юмора с усилением «оппозиции».

Янош Комлош отметил, что существование таких кабаре, напротив, «является одним из признаков социалистической демократии и благожелательного отношения к сатире. У нас юмор служит средством социалистического строительства, юмор развеивает напряжение, пробуждает сознание, освещает и формулирует важные социальные вопросы».

Дердь Хамош говорил об общественной функции юмора: посредством юмора можно сжато выразить очень серьезные мысли, затронуть важные проблемы.

Подводя итог встречи, газета «Непсабадшаг» пишет, что успешное развитие современной юмористической литературы в Венгрии — «ободряющий признак позитивного развития общественного мнения и духовной жизни».

ТЕАТР НА ПЛОЩАДИ

В двадцати километрах от Будапешта расположен удивительный по своей архитектуре и общему колориту городок Сентэндре: ряды миниатюрных домиков в стиле рококо образуют извилистые улочки, дворы лепятся к холмам; главная площадь застроена зданиями в стиле барокко, здесь же — старинная церковь.

До сих пор Сентэндре называли городом художников. Действительно, здесь живут и творят многие венгерские живописцы. Летом 1970 года город был «захвачен» актерами.

Театральный режиссер Андраш Бекеш решил возродить на улицах Сентэндре популярные представления, какие давались в средние века под открытым небом во многих европейских городах.

Театрализованное представление на главной площади Сентэндре.

(Журнал «Фильм-синхаз-мюжика»)

На главной площади Сентэндре выросли простейшие подмостки, повсюду в городе появились объявления: «Вход бесплатный, шляпы можно не снимать». Перед началом спектакля устраивается настоящее ярмарочное представление — музыканты и комедианты появляются в масках, зазывала скликает публику... Здесь же показывают свое искусство кукольники, звучат народные баллады.

Репертуар представления также выбран не случайно. Зрителям была показана «Комическая трагедия XVII века», написанная неизвестным автором, повествующая о единоборстве Добродетели с Пороком. В репертуаре также — «Грустно-веселая история герцога Пикко и Ютки Бержи». Это — первая венгерская музыкально-вокальная пьеса, премьера которой состоялась в Будапеште в 1893 году.

Театральные критики придают этим представлениям важное значение, оценивая их как рождение Сентэндрейского театра.

ВЕНЕСУЭЛА

МИГЕЛЬ ОТЕРО СИЛЬВА: «КОГДА ХОЧЕТСЯ ПЛАКАТЬ, НЕ ПЛАЧУ»

Выходящая в Каракасе газета «Эль насьональ» опубликовала интервью с директором книжного издательства «Тьемпо нуэво» Бенито Мильей, который сообщил о большом успехе недавно вышедшего в его издательстве романа известного венесуэльского писателя Мигеля Отеро Сильвы «Когда хочется плакать, не плачу». М. Отеро Сильва известен советским читателям по опубликованному в «Иностранной литературе» (№ 3, 1965) роману «Пятеро, которые молчали».

«Новое произведение писателя представляется мне действительно значительным вкладом не только в венесуэльскую, но и во всю латиноамериканскую литературу,— отметил Б. Милья.— По-моему, Мигель Отеро Сильва сделал настоящий «большой скачок» в области тематики, художественной образности и в своем творчестве в целом».

Б. Милья сообщил далее, что летом прошлого года книга «Когда хочется пла-

кать, не плачу» вышла двумя изданиями и сразу же была раскуплена.

На вопрос корреспондента газеты, что ему, как издателю и литературоведу, кажется в новом романе М. Отеро Сильвы самым интересным, Б. Милья ответил, что книга затрагивает вопросы, волнующие самые разные слои читателей. Она посвящена проблемам жизни и борьбы современной латиноамериканской молодежи. Издатель отмечает активный гуманизм, присущий новому произведению М. Отеро Сильвы.

ГДР

ИСТОРИЯ АРХИВА ГЕНРИХА МАННА

Недавно мировая общественность отметила столетие со дня рождения выдающегося писателя-антифашиста Генриха Манна.

Как известно, Г. Манн после прихода к власти гитлеровцев был вынужден эмигрировать из Германии. Гитлеровцы захватили библиотеку писателя и большую часть его рукописей. Среди них — рукописи новелл и романов «Земля обетованная», «Маленький город», «В одной семье» и других произведений. При содействии чехословацких властей их удалось переправить в Прагу.

До вступления гитлеровских войск в Чехословакию книги и рукописи Г. Манна хранились в Пражской городской библиотеке. Затем друзья писателя спрятали их в подвале жилого дома, но это было ненадежное хранилище. Тогда чешский антифашист Весельски перенес этот архив к себе на квартиру. Там он хранился до конца войны. В 1951 году творения писателя были переданы архиву Г. Манна при Немецкой академии искусств в Берлине.

Г. Манн жил во Франции до момента ее капитуляции перед Гитлером. Во время отъезда из страны было потеряно много книг. Г. Манн написал тогда уже немало антифашистских очерков, двухтомный роман о Генрихе IV и др. произведения.

Рукописи произведений Г. Манна, написанных в период с 1940 года до конца его жизни (он умер в 1950 году в Калифорнии, США), были переданы в ГДР в 1958 году при содействии Лиона Фейхтвангера.

В настоящее время в Немецкой академии искусств в Берлине хранится 30 тысяч страниц рукописей книг, писем и других документов Г. Манна. Там же находится 4 тысячи томов личной библиотеки писателя, научные работы и публикации в прессе о его жизни и творчестве.

НА ВЕСЕННЕЙ ЛЕЙПЦИГСКОЙ ЯРМАРКЕ

800 издательств из 16 стран показали свою продукцию в Лейпциге во время весенней ярмарки. Германская Демократическая Республика представила книги более 8000 названий, среди них — 1900 новинок.

На стенде издательства «Миттельдейчер ферлаг» — книги Апица, Нейча, Готше, Шульца, де Бройна, альманах «Литератур-71», приуроченный к 25-летию издательства. Издательство «Ауфбау» много внимания уделило «малой прозе», выпустив серию «Новые тексты», которая знакомит читателей с произведениями Штриттматтера, Уве Бергера, Гюнтера Кунерта, Томаса Валентина и других. «Киндербух-ферлаг» показал 124 книги, среди которых была литература для самых маленьких читателей, для юношества, а также — антологии, сказки, стихи, научно-популярная литература.

Издательства отметили юбилейные даты двух крупных немецких писателей — 100-летие со дня рождения Генриха Манна и 80-летие со дня рождения Иоганнеса Бехера. Наряду с их произведениями выпущены книги, посвященные жизни и творчеству этих писателей.

Среди книг зарубежных авторов видное место занимают произведения советских писателей. Издательство «Фольк унд вельт» выпустило книги В. Маяковского, К. Симонова, Б. Полевого, Ч. Айтматова, антологию белорусской прозы, рассказы литовских писателей.

На ярмарке экспонировались также книги писателей других социалистических стран. Издательство «Ауфбау» выпустило антологию «Венгерская лирика пяти веков», издательство «Фольк унд вельт» — роман Станислава Лема «Эдем», произведения чешского писателя Иржи Марека, румынского писателя Захарии Станку, югославских писателей.

Среди экспонатов были книги, посвященные столетию Парижской коммуны: песни и стихи коммунаров, серия гравюр Мазереэля к тексту Эжена Потье «Интернационал» и другие. Издательства представили также книги арабских и африканских писателей, произведения негритянских и индейских писателей Америки, а также датских и финских авторов.

На пресс-конференции заместитель министра культуры ГДР Бруно Хайд сказал, что издательства республики живо откликнулись на инициативу ЮНЕСКО, объявившей 1972 год «Годом книги».

«Эта акция должна помочь гуманистической литературе всего мира преодолеть волну порнографии, халтуры и делячества, процветающих в разных странах»,— заявил Б. Хайд. Директор издательства «Нейес лебен» Ганс Бенцин сказал: «В ГДР каждый год может быть назван годом книги. Стоит только вспомнить о наших весенних и осенних ярмарках, о книжных базарах, о ежегодной «Неделе книги», об активной деятельности наших библиотек — обо всем том, что делает литературу достоянием широкой общественности».

«РОТТЕНКНЕХТЕ»

Телевизионный фильм «Роттенкнехте» воскресил в памяти зрителей среднего и старшего поколения события 1945 года, трагедию на Балтийском море, когда уже

Эпизод телефильма «Роттенкнехте».

(Газета «Нейес Дейчланд»)

после капитуляции фашистской Германии эсэсовцами были убиты 14 матросов немецкого тральщика «М-612». Офицеры войск СС, совершившие это преступление, не понесли заслуженного наказания и благоденствуют ныне в Западной Германии.

«Этот фильм убедительней, чем иные пространные теоретические исследования,— пишет рецензент газеты «Берлинер цейтунг».— Он продолжает традицию таких картин, как «Человек без прошлого», с которой недавно познакомились немецкие зрители. Он тесно связан с проблемами нашей современности и поэтому волнует не только людей, переживших те мрачные годы, но и нашу молодежь. «Роттенкнехте» — фильм большой публицистической и художественной силы».

Режиссер фильма Франк Бейер в интервью корреспонденту газеты «Нейес Дейчланд» сказал: «Из многочисленных писем зрителей мы видим, что наш фильм вызвал большой интерес, заставил людей многое вспомнить и о многом поразмыслить. Мне хочется поблагодарить всех, кто помог нам в нашей трудной работе: очевидцев событий тех лет, матросов и офицеров военно-морского флота, которые помогли нам соблюсти точность в передаче фактов. Любопытно, что после демонстрации фильма по телевидению продолжают появляться свидетели, стремящиеся рассказать много важного и интересного о том времени. Все эти воспоминания решено собрать в книге, которая будет издана в «Милитер-ферлаг».

ФРГ

«ОКРОВАВЛЕННАЯ СТАЛЬ»

В издательстве «Рёдерберг-ферлаг» во Франкфурте-на-Майне вышел роман Бруно Глуховского «Окровавленная сталь». Пресса и критика сразу же обратили внимание на эту книгу, так как в настоящее время в Западной Германии мало пишут о жизни простых тружеников.

Герой романа — молодой рабочий Мартин Рот, который трудится на одном из сталелитейных предприятий Рура. Мартин — специалист высокого класса, и сваренная им сталь всегда отличного качества.

Вначале Мартин не интересуется политикой, а также экономической и политической борьбой рабочих. Но однажды в цехе случилась крупная авария, в результате которой погибли два человека. Сам Мартин с тяжелой травмой попадает в больницу. Обреченный на длительное бездействие, он начинает задумываться над всем тем, что происходит вокруг него. Он вдруг отчетливо осознает, что в обществе, в котором он живет, рабочего человека нещадно эксплуатируют, а когда он теряет трудоспособность — выбрасывают на улицу. На каждом листе стали, думает Мартин,— кровь тех, кто ее варит...

Мартин задумывает написать серию репортажей о своей жизни. Вначале одна из местных газет соглашается их опубликовать, но вскоре отказывается от этого замысла под давлением хозяев стального концерна. Мартина увольняют с работы, против него фабрикуется обвинение в деятельности «в поддержку запрещенной коммунистической партии». Его выбрасывают из заводской квартиры и упрятывают на несколько месяцев в тюрьму...

Бруно Глуховскому, по отзывам рецензентов, особенно удались главы о трудовых буднях сталеваров, об их борьбе против произвола хозяев.

ДАНИЯ

НАД ЧЕМ РАБОТАЕТ ХАНС ШЕРФИГ

Датский фильмофонд выделил полмиллиона крон на постановку фильма по роману Ханса Шерфига «Пропавший чиновник». Кинематографисты впервые обратились к этому классическому произведению прогрессивной датской литературы. Острая сатира на буржуазный мир с его социальным неравенством, бюрократизмом и лицемерием была создана Шерфигом более тридцати лет назад, но и сегодня роман не утратил своей жизненности и актуальности. Популярность его в современной Дании так велика, что за право экранизации «Пропавшего чиновника» между датскими продюсерами разгорелась настоящая борьба. «Страсти» утихли совсем недавно, лишь после того, как сам Шерфиг одобрил окончательный — седьмой — вариант сценария, написанный Эриком Сюгесеном. Предстоящая экранизация — первая самостоятельная работа молодого датского режиссера Герта Фредхольма. В главных ролях — чиновника Теодора Амстеда и его жены — выступят Уве Спроге и звезда датского кино Бодиль Кьер.

Имя Ханса Шерфига хорошо известно советским читателям. Его книги «Загубленная весна», «Замок Фрюденхольм», «Потерянная обезьяна», «Скорпион» получили заслуженное признание в нашей стране, а по роману «Пропавший чиновник» несколько лет назад был поставлен двухсерийный телефильм.

Последняя большая работа писателя — его книга о Советской Грузии, где он побывал в 1968 году. В недавнем интервью корреспонденту «Ланд ог фольк» Шерфиг подчеркнул, что его новое произведение — нечто иное, чем обычные путевые заметки. «Это книга о «литературной» поездке в Грузию,— сказал Ханс Шерфиг,— я имею в виду, что, путешествуя по Грузии, я как бы следовал по пути замечательных русских писателей: Пушкина, Лермонтова, Толстого, Горького, Маяковского, для которых Грузия в разное время послужила источником творческого вдохновения. И сегодняшнюю Грузию я воспринимал сквозь своего рода литературную призму».

Грузия давно привлекала внимание писателя. «Еще раньше,— отмечает Шерфиг,— когда я знал о Грузии лишь по книгам, я восхищался этим прекрасным краем. Это замечательная страна древнейшей культуры (христианство пришло сюда на 500 лет раньше, чем в Данию) и первозданной природы. Это райский уголок, где царит бесконечная весна».

ИНДИЯ

ПРЕМИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ АКАДЕМИИ

Индийская Литературная академия в Дели присудила премии за 1970 год шестнадцати писателям и литературоведам Индии. Среди лауреатов — известный индийский литературовед доктор Рамбилас Шарма, автор многих книг, посвященных литературе хинди, индийской культуре и языкам Индии. Премия присуждена ему за книгу «Творчество Ниралы». Премии удостоены также: редактор газеты «Кауми аваз» Хаятулла Ансари, автор романа на языке урду «Кровавые цветы»; Абу Саид Айюб, автор книги «Современность и Рабиндранат Тагор»; ученый-санскритолог Субрахманья Шастри и другие.

«МЯТЕЖ ЧИСТЫХ ДУХОМ»

Прогрессивная общественность Индии отметила недавно двадцатипятилетие бомбейского восстания индийских военных моряков против господства английского империализма в стране.

Этому событию посвящена документальная книга «Мятеж чистых духом» журналиста, а в прошлом одного из руководителей восстания Б. С. Датта. Автор начинает свое повествование с того, как утром 19 февраля 1946 года полторы тысячи курсантов военно-морских училищ отказались от завтрака и заявили протест по поводу скудного питания и жестокого обращения с ними, а также издевательств со стороны одного из английских офицеров. Их поддержали двадцать тысяч курсантов еще одиннадцати береговых школ; на кораблях индийского ВМФ, находившихся в гавани Бомбея, был спущен английский флаг «Юнион Джек».

Созданный вечером того же дня повстанческий комитет, в котором участвовали мусульмане, индусы, сикхи, выработал требования — помимо улучшения питания и условий службы — освободить всех политических заключенных в стране, вывести индийские войска из Индонезии и, наконец, англичанам — убираться вон из Индии.

Выступление моряков было поддержано армейскими и авиационными частями в различных районах Индии. В Бомбее начались вооруженные столкновения. В боях на баррикадах вместе с войсками приняли участие также жители города. За четыре дня боев погибло триста человек, около тысячи было ранено...

Как отмечает прогрессивная печать Индии, книга «Мятеж чистых духом» — ценное историческое исследование, освещающее один из ответственных периодов борьбы народов Индии за независимость.

«ИНТЕРВЬЮ»

«Шедевром современного кино» называет рецензент еженедельника «Линк» фильм «Интервью» известного бенгальского режиссера Мринала Сена. Еще во время работы над предыдущей картиной «Бхуван Шом» (см. сообщение в «Иностранной литературе» № 8, 1970) М. Сен заявил о решительном отходе от «принципов» коммерческого кино. В центре его произведений — острейшие социальные и моральные проблемы

и произведения Теодора Парницкого, Михала Хороманьского и Романа Братного. В области поэзии заслуживают внимания «Избранные стихотворения» Виславы Шимборской, сборник «Не было лета» Станислава Гроховяка и «Ксении и элегии» Ярослава Ивашкевича. Говоря о книжном рынке, нельзя не заметить, что читатель становится все более разборчивым. Посредственный роман уже не может рассчитывать на успех». Спрусинский отметил также, что наблюдается некоторое снижение читательского интереса к поэзии.

Войцех Жукровский высказал мнение, что к названным произведениям следовало бы добавить «Дневник Варшавского восстания» [illegible] Бялошевского, а [illegible] Рассказы моей же- [illegible] современн[illegible]ослава Жулавского. [illegible]щества. [illegible] Лям сказал, что [illegible] молодое поколе- [illegible] В основу [illegible]оров пока ничем [illegible]вью» положен[illegible] за Бармана, в котором повествуется об одном дне жизни бенгальского юноши, отправившегося на поиски лучшего заработка, о трудностях и неожиданностях на его пути. Поиски кончаются неудачей — хозяин не берет на работу молодого человека; камера, повсюду неотступно следуя за героем, фиксирует редкие по выразительности кадры современной жизни: бурлящую, полную контрастов Калькутту, яркие портреты рабочего люда, картины труда.

Герой словно беседует со зрителем, затрагивая актуальные проблемы современности, и сам дает на них ответы. Большой творческой удачей считает критик исполнение роли главного героя молодым дебютантом Ранджитом Мулликом.

ИРАК

ФЕСТИВАЛЬ АС-САЙЯБА

В Басре состоялся фестиваль поэзии, посвященный памяти выдающегося поэта Ирака Бадра Шакера ас-Сайяба. Как сообщает корреспондент журнала «Ас-Сакафа», в этом фестивале, телей и был отмечен несколькими премиями, в том числе — на международных кинофестивалях.

В интервью журналу «Кино» режиссер рассказывает о работе над новым фильмом — «Семейная жизнь», а также о том практическом опыте, который принес ему дебют. «Семейная жизнь» — фильм о наших современниках, все основные события которого развертываются в современном промышленном городе.

Название фильма, как отмечает рецензент журнала «Кино», звучит несколько иронически: в нем речь идет не о традиционной семье с ее размеренным укладом жизни и твердыми устоями, а скорее о семье распадающейся или уже распавшейся. Главный герой Вит. давно ушел различных обостал[illegible] искусства и литерарый[illegible]».

Г

ИТАЛИЯ

ЧТО НОВОГО ВО «ФЬЕРА ЛЕТТЕРАРИА»?

По сообщению корреспондента еженедельника «Ринашита», снова возобновлено издание литературоведческого журнала «Фьера леттерариа» («Литературная ярмарка»), который за последние годы закрывался несколько раз, но потом вновь начинал выходить, сменив редакторов. При этом, однако, журнал всегда сохранял в целом свою буржуазно - консервативную и католическую направленность.

Ныне на прежние места в редакции возвращаются старые писатели, приобретшие известность еще при фашизме: это, по мнению корреспондента «Ринашита», один из признаков организационного укрепления правой, буржуазной культуры, процесса, происходящего не только в редакции «Фьера леттерариа», но и в более широком масштабе — во всей итальянской культурной жизни.

Новое издание журнала призывает к «единению» на своих страницах «всех ита-

РУМЫНИЯ

ЮБИЛЕЙ ЖУРНАЛА «СЕКОЛУЛ 20»

Ежемесячнику «Секолул 20» («XX век») исполнилось десять лет. Орган Союза писателей СРР журнал «Секолул 20» призван знакомить румынских читателей с произведениями современной зарубежной литературы. К юбилею журнал пришел со 120 номерами, в которых напечатаны десятки романов, повестей, рассказов, пьес, стихотворений, критических статей, исследований, комментариев.

Выпускаются тематические номера «Секолул 20». Вышли номера, посвященные театру, кино, музыке, живописи и даже спорту. В [illegible]

ИЗДАНИЕ СЛОВАРЯ ДЗИНГАРЕЛЛИ

Вышло десятое издание словаря современного итальянского языка, автором которого был известный лингвист, профессор Миланского университета Никола Дзингарелли, умерший 36 лет назад. Дзингарелли работал над составлением своего словаря несколько десятилетий. Первое издание словаря вышло в 1922 году.

В нынешнем издании, которое считается самым полным, собрано свыше 118 тысяч слов. Его подготовка

«Антонио Грамши — основатель Итальянской коммунистической партии». Рисунок Ренато Гуттузо.

(Газета «Унита»)

ДАНИЯ

НАД ЧЕМ РАБОТАЕТ ХАНС ШЕРФИГ

Датский фильмофонд выделил полмиллиона крон на постановку фильма по роману Ханса Шерфига «Пропавший чиновник». Кинематографисты впервые обратились к этому классическому произведению прогрессивной датской литературы. Острая сатира на буржуазный мир с его социальным неравенством, бюрократизмом и лицемерием была создана Шерфигом более тридцати лет назад, но и сегодня роман не утратил своей жизненности и актуальности. Популярность его в современной Дании так велика, что за право экранизации «Пропавшего чиновника» между датскими [illegible] ственной галерее Дзанини в Риме свои картины — живопись маслом, темперы и акварели. В интервью корреспонденту газеты «Паэзе сера» поэт-художник рассказал, что после сорока лет литературной работы он решил совершить «прыжок в мир живописи». Гатто активно работает как художник только два года. Он сказал, что чувствует непреодолимую потребность рисовать; при помощи красок, цвета ему удается выразить свои ощущения и переживания еще непосредственнее, чем при помощи слов.

«Если не считать нескольких полученных мной литературных премий,— сказал Гатто,— изобразительное искусство за два года принесло мне больше денег, чем сорок лет литературного труда. За всю свою жизнь я видел только однажды, как купили книгу моих стихов, а мои картины и рисунки находят покупателей. Даже мой издатель (речь идет о Мондадори) заплатил мне больше за рисунки, чем за все мои стихи».

КУБА

ПРИСУЖДЕНЫ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕМИИ

Общественная организация Кубы по вопросам кульмечательных русских писателей: Пушкина, Лермонтова, Толстого, Горького, Маяковского, для которых Грузия в разное время послужила источником творческого вдохновения. И сегодняшнюю Грузию я воспринимал сквозь своего рода литературную призму».

Грузия давно привлекала внимание писателя. «Еще раньше,— отмечает Шерфиг,— когда я знал о Грузии лишь по книгам, я восхищался этим прекрасным краем. Это замечательная страна древнейшей культуры (христианство пришло сюда на 500 лет раньше, чем в Данию) и первозданной природы. Это райский уголок, где царит бесконечная весна».

[illegible] ской револю[illegible] Соса (Гондурас) за «Разделенный мир»; [illegible] Масиас Паскуаль (Куба) [illegible] пьесу «Хирон — подлинная история бригады 2506» (основана на историческом факте); Мануэль Эспиноса Гарсия (Перу) за очерки «Экономическая политика США в 1945—1961».

ПОСВЯЩАЕТСЯ ВЬЕТНАМУ

Один из последних номеров журнала «Каса де лас Америкас» целиком посвящен Вьетнаму. Номер открывается речью Хо Ши Мина, произнесенной в 1967 году, а также статьей Ле Зуана «Партия — организатор всех побед». В номере выступают кубинские литераторы: главный редактор журнала Роберто Фернандес Ретамар и Эдуардо Лопес Моралес.

НОРВЕГИЯ

ПИСАТЕЛИ В РЯДАХ ПИКЕТЧИКОВ

По сообщениям печати, недавно у радиовещательного центра и телевизионной студии в Осло появились пикетчики с транспарантами, на которых были начертаны требования повысить гонорары литераторам. Срения Б. С. Датта. Автор начинает свое повествование с того, как утром 19 февраля 1946 года полторы тысячи курсантов военно-морских училищ отказались от завтрака и заявили протест по поводу скудного питания и жестокого обращения с ними, а также издевательств со стороны одного из английских офицеров. Их поддержали двадцать тысяч курсантов еще одиннадцати береговых школ; на кораблях индийского ВМФ, находившихся в гавани Бомбея, был спущен английский флаг «Юнион Джек».

Созданный вечером того же дня повстанческий комитет, в котором участвовали мусульмане, индусы, сикхи, выработал требования — помимо улучшения питания и условий службы — освободить всех полити[illegible] стран заключенных в стран[illegible]вку пи[illegible]сти индийские войск[illegible] донезии и, наконе[illegible] чанам — убираться [illegible] Индии.

О ДЕЛАХ ЛИТЕРАТУРНЫХ

Редакция еженедельника «Перспективы» пригласила трех известных польских литераторов: писателя Войцеха Жукровского, критиков Анджея Ляма и Михала Спрусинского — и попросила их высказать мнение о положении в польской литературе, а также о том, какие книги польских писателей, изданные в последнее время, они считают наиболее значительными.

«Главными событиями последних месяцев стали книги современных писателей, относимых к классикам польской литературы, поскольку их уже нет среди нас,— «Приключения мыслящего человека» Марии Домбровской, «Дневники военных лет» Зофьи Налковской и «Письма» Станислава Бжозовского,— сказал М. Спрусинский.— Ни один из современных романов не получил столь широкого отклика, хотя хорошо были приняты и «Король двух Сицилий» Анджея Кусьневича, и «Долго и счастливо» Ежи Брошкевича, и новый сборник рассказов Казимежа Орлося «Темные стежки»,

и произведения Теодора Парницкого, Михала Хороманьского и Романа Братного. В области поэзии заслуживают внимания «Избранные стихотворения» Вислявы Шимборской, сборник «Не было лета» Станислава Гроховяка и «Ксении и элегии» Ярослава Ивашкевича. Говоря о книжном рынке, нельзя не заметить, что читатель становится все более разборчивым. Посредственный роман уже не может рассчитывать на успех». Спрусинский отметил также, что наблюдается некоторое снижение читательского интереса к поэзии.

Войцех Жукровский высказал мнение, что к названным произведениям следовало бы добавить «Дневник Варшавского восстания» Мирона Бялошевского, а также «Рассказы моей жены» Мирослава Жулавского.

Анджей Лям сказал, что нынешнее молодое поколение литераторов пока ничем особенным себя не проявило. Лишь один роман — «В ярком свете» Станислава Стануха,— по его мнению, заслуживает внимания.

О необходимости создания произведений на современную тему говорил В. Жукровский. «Если говорить о современной теме,— в свою очередь заявил А. Лям,— то трудно вдаваться в пророчества. Я из года в год повторяю, что выдающихся книг о современности мало, а потребность в них — большая».

Участники дискуссии выразили свой взгляд на состояние литературной жизни в стране следующим образом (его сформулировал Михал Спрусинский): «...мы находимся на литературном вираже, откуда хорошо видна историческая перспектива; стремясь сбалансировать историческую тематику, снова вступаем в полосу современности».

«СЕМЕЙНАЯ ЖИЗНЬ»

Режиссер Кшиштоф Занусси дебютировал два года назад экспериментальным фильмом из современной жизни под названием «Структура кристалла», который получил благоприятные отклики критики и зрителей и был отмечен несколькими премиями, в том числе — на международных кинофестивалях.

В интервью журналу «Кино» режиссер рассказывает о работе над новым фильмом — «Семейная жизнь», а также о том практическом опыте, который принес ему дебют. «Семейная жизнь»— фильм о наших современниках, все основные события которого развертываются в современном промышленном городе.

Название фильма, как отмечает рецензент журнала «Кино», звучит несколько иронически: в нем речь идет не о традиционной семье с ее размеренным укладом жизни и твердыми устоями, а скорее о семье распадающейся или уже распавшейся. Главный герой, Вит, давно ушел из дома, там остался только больной старый отец и сестра Вита — Белла, пожертвовавшая личной жизнью ради одинокого отца.

В роли Вита снимался известный молодой актер Даниэль Ольбрыхский, в роли Беллы — Мария Коморовская-Тышкевич.

РУМЫНИЯ

ЮБИЛЕЙ ЖУРНАЛА «СЕКОЛУЛ 20»

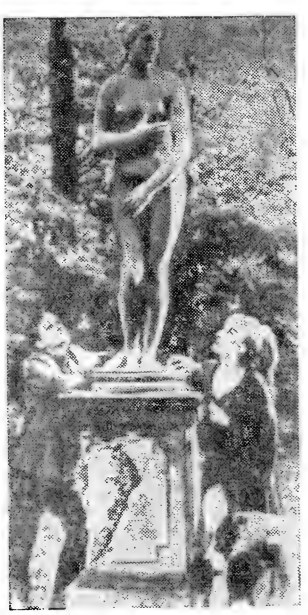
Ежемесячнику «Секолул 20» («XX век») исполнилось десять лет. Орган Союза писателей СРР журнал «Секолул 20» призван знакомить румынских читателей с произведениями современной зарубежной литературы. К юбилею журнал пришел со 120 номерами, в которых напечатаны десятки романов, повестей, рассказов, пьес, стихотворений, критических статей, исследований, комментариев.

Выпускаются тематические номера «Секолул 20». Вышли номера, посвященные театру, кино, музыке, живописи и даже спорту. В их числе — «Средиземное море как очаг культуры», «Литература Африки», «Автомобиль — миф нашего времени» и многие другие.

Мартовский номер 1970 года был посвящен 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Все в этом празд-

Кадры из фильма «Семейная жизнь». Справа — Даниэль Ольбрыхский.

(Журнал «Кино»)



Кадр из фильма «Михай Храбрый».

(Журнал «Чинема нуове»)

ничном номере привлекает внимание румынского читателя — и яркая бело-красная обложка, и многочисленные фотодокументы, и богатый материал о жизни и деятельности Ленина. В номере напечатаны очерки и рассказы: В. Катаева «Капри», Л. Фоменко «Волга», Л. Жак «Сибирь», «Финляндия». Здесь же — две обширные статьи: «Образ Ленина в современной советской литературе» В. Озерова и «Ленин и западные писатели» Т. Мотылевой.

Под рубрикой «Человек, который приблизил нас к будущему» опубликованы высказывания о В. И. Ленине известных писателей мира: Б. Шоу, Г. Манна, Р. Роллана, В. Брюсова, К. Паустовского, Д. Фурманова, Л. Сейфуллиной, Б. Пастернака, В. Шкловского.

Произведения советской литературы и литератур братских социалистических стран постоянно публикуются на страницах «Секолул 20». Читателям журнала хорошо известны имена Л. Леонова, К. Симонова, Г. Маркова, В. Катаева, В. Каверина, Ю. Казакова, Г. Серебряковой, Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Е. Винокурова, Р. Казаковой.

К 50-летию Румынской коммунистической партии также вышел специальный номер «Секолул 20».

НА ЭКРАНАХ — «МИХАЙ ХРАБРЫЙ»

Одним из самых значительных достижений румынской кинематографии за последние 25 лет называют кинокритики двухсерийный исторический фильм «Михай Храбрый», созданный по сценарию известного прозаика Титуса Поповича. Режиссер фильма — Серджиу Николаеску (он осуществил постановку «Даков»).

Фильм рассказывает об эпохе господаря Михая Храброго и объединении трех румынских принципатов в конце XVI — начале XVII века. В центре фильма — яркий образ Михая Храброго, «поэта шпаги, энтузиаста, мечтателя», как писал о нем румынский историк Йоргу. В этой роли занят Амза Пелля.

«Михай Храбрый», по отзывам критиков,— «огромное кинематографическое полотно». В его создании приняли участие 240 актеров, десять провинциальных театров Румынии и тысячи статистов.

ПАМЯТИ М. Р. ПАРАСКИВЕСКУ

Ушел из жизни поэт Мирон Раду Параскивеску — один из крупнейших в плеяде старшего поколения. Имя его стало известно тридцать лет назад, когда были опубликованы знаменитые «Цыганские песни». За минувшие годы вышло множество стихотворных сборников поэта, а также его переводы: перу М. Р. Параскивеску принадлежат переводы из Пушкина и Некрасова, Мицкевича и Рембо, Лорки, Десноса, Унгаретти и многих других.

СИРИЯ

ЖУРНАЛ «АЛЬ-МАРИФА» О ТЕАТРЕ

Журнал «Аль-Марифа» («Знание»), издаваемый в Дамаске министерством культуры и национальной ориентации Сирии, посвятил два специальных номера арабской драматургии и театру.

Один из номеров, вышедший под девизом «За новый арабский театр», содержит ценные исследования и статьи арабских критиков и драматургов, посвященные актуальным проблемам театра и драматургии в арабских странах.

Другой номер содержит шесть пьес современных арабских авторов: Абд аль-Ваххаба аль-Баяти, Мустафы аль-Халладжа, Валида Ихласы, Мухаммеда Зафзафа, Саадаллаха Вануса и Адиля Абу Шанаба, а также две большие статьи об арабской драматургии.

США

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ДЖЕЙМСА БОЛДУИНА АНДЖЕЛЕ ДЭВИС

«Мы живем в век, когда молчание — не только преступление, но и самоубийство»,— заявляет известный негритянский писатель Джеймс Болдуин в открытом письме Анджеле Дэвис, опубликованном в журнале «Нью-Йорк таймс ревью оф букс». Считая своей задачей привлечение европейского общественного мнения к процессу над Дэвис, Болдуин пишет, что в этом направлении нужно использовать все возможности.

Болдуин прямо говорит об угрозе фашизма в США, проводя аналогии с историей гитлеровской Германии. Письмо содержит анализ перемен, которые произошли за двадцать лет, отделяющие его поколение от поколения Анджелы Дэвис: «Заставив негров презирать самих себя, Америка считала, что одержала победу, на деле же это было ее трагедией. Новое поколение американских негров родилось с сознанием того, что они — люди. И эта простая мысль напугала нацию насмерть, я бы хотел сказать «на жизнь», но это было бы слишком сильное выражение для нации, являющей собой сборище доведенных до отчаяния людей. Американская нация, если ее вообще можно считать единой нацией, не была готова к этому дню, как бы рьяно она ни заверяла весь мир в своей верности «прогрессу и демократии». Сегодня в ее устах эти слова звучат откровенным цинизмом, потому что этот несчастный народ, крепко верящий в арифметику, никогда не предполагал, что ему придется столкнуться с алгеброй своей истории».

Еще не все американцы поняли, что если сегодня существуют концентрационные лагеря для черных, завтра туда можно будет поместить и белых, говорится далее. Американцы поняли, что война между братьями на общей для них земле — это не расовая, а гражданская война. Но еще живы два других серьезных заблуждения — первое, что братья — это только белые, второе, что все белые — братья.

«...Мы должны делать все, что в наших силах, чтобы изменить нашу судьбу и судьбу наших детей...— продолжает писатель.— Сегодня мы уже многое поняли: человек — не вещь, и он не должен быть подчинен вещам. Черные знают, что не только они являются жертвами системы, построенной на алчности и наживе... Эта система порождает лишь невежество, отчаяние и смерть, и мы знаем, что она обречена...

Небывалая революция в сознании негритянского народа знаменует начало конца сегодняшней Америки,— пишет в заключение Джеймс Болдуин.— И зная, какая цена была заплачена за нее, мы не имеем права быть пассивными, иначе мы будем хуже убийц, действующих от нашего имени... Ибо, если утром тебе, Анджела, выпадет умереть — вечером придет наша очередь».

«УТВЕРЖДАТЬ ЛЮБОВЬ, ЖИЗНЬ И МИР» (ПАМЯТИ РОКУЭЛЛА КЕНТА)

«Высшая цель искусства — способствовать тому, чтобы люди глубже понимали жизнь и больше любили ее», — говорил Рокуэлл Кент. Именно эта цель была смыслом жизни художника; увлеченность жизнью, любовь к людям, которые он сохранил до последних дней, определяли характер его творчества и мировоззрения. «Архитектор, художник-иллюстратор, мастер литографии и ксилографии, автор рекламных плакатов, плотник, фермер, исследователь, руководитель профсоюза и политический деятель — Рокуэлл Кент прославился больше всего как живописец и график,— писал Олден Уитмен в некрологе, опубликованном газетой «Интернешнел геральд трибюн».— Четкая и выразительная графика Кента запомнилась всем, кто видел его иллюстрации к произведениям Шекспира, к «Моби Дику», «Беовульфу», «Кентерберийским рассказам», «Листьям травы», «Фаусту», «Декамерону», «Кандиду» и др. Иллюстрировал он и свои книги... в том числе автобиографию в 300 тысяч слов «Это я, господи». Кент много путешествовал, его всегда привлекала суровая природа крайнего севера, он много рисовал пейзажи Аляски и льды Гренландии. Об его любви к полярным краям свидетельствуют сами названия книг: «Плавание к югу от Магелланова пролива», «В диком краю», «О людях и горах», «Гренландский дневник» — все эти книги переведены на русский язык.

«Еще в юности,— рассказывал Кент,— меня поразило то, что у некоторых людей очень много денег, но у большинства их почти совсем нет. Я много думал и читал об этом, и поэтому, когда мне впервые пришлось голосовать — я голосовал за социалистов». Как и многие прогрессивные деятели культуры США, художник не избежал допроса в комиссии Маккарти. Кент отказался дать объяснения по поводу своих убеждений, и клеймо неблагонадежно-

Популярная американская киноактриса Джейн Фонда получила высшую награду кино в США — премию «Оскар» за исполнение главной женской роли в фильме «Загнанных лошадей ведь пристреливают?» по роману Горация Маккоя (режиссер Сидней Поллак). На снимке: Джейн Фонда в роли героини фильма.

(Журнал «Филмз энд филминг»)

сти наложило отпечаток на отношение к нему многих американских музеев и издательств. Но преследования не поколебали убеждений Рокуэлла Кента. «У меня всего одна жизнь,— говорил он,— и я стараюсь прожить ее так, как считаю необходимым». Кент был главой Интернационального союза рабочих, насчитывавшего 162 тысячи членов, он был председателем Национального совета американо-советской дружбы и всегда оставался верным другом Советского Союза, которому подарил 80 литографий и 800 своих картин.

В 1967 году художник был удостоен Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами»; вся денежная сумма была передана им народу Демократической Республики Вьетнам. Правительство США попыталось на основании специального закона обвинить его в «торговле с врагом», однако, поскольку премия была в советских рублях, возбудить судебное преследование не удалось.

До конца своих дней, писал О. Уитмен, Кент помнил о миллионах безработных, о том, что земля очень богата, однако множество людей на ней умирают с голоду, о том, что все люди хотят жить, но они тратят огромные силы и средства на убийство себе подобных.

«Жизнь всегда была и остается для меня волнующе интересной именно потому, что я революционер до мозга костей,— говорил Рокуэлл Кент.— Я убежден в том, что идеалы юности — прекрасны, чисты и вечны и истинное искусство жить состоит в том, чтобы до конца дней сохранить верность этим идеалам».

В РОЛИ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА

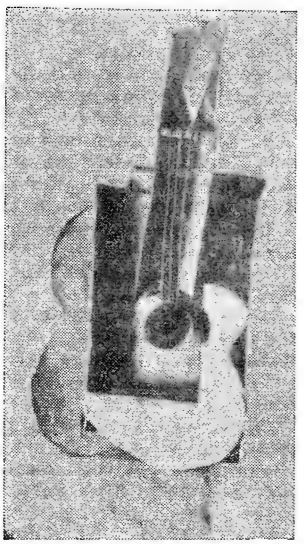
Эмлин Уильямс — известный американский драматург («Убийство было подготовлено», «Утренняя звезда», «Зерно зеленое», «Свет сердца») и актер («Цитадель», «Звезды смотрят вниз», «Айвенго») открыл для себя — и для публики — новое сценическое амплуа, представ перед зрителем в роли Чарльза Диккенса, читающего собственные произведения.

Много лет назад, инсценируя один из романов своего знаменитого соотечественника (Э. Уильямс родился в Англии), он обнаружил, что совершенно не в состоянии переложить на язык сцены «насыщенную прозу» Диккенса и передать внутренний мир его героев с помощью диалога.

В 1950 году Э. Уильямс пришел к убеждению, что вовсе не обязательно, чтобы диалог оставался в монопольном положении на сцене и что постановщику не следует сторониться описательных частей произведения, что для этой прозы — для самого автора, а не только для его героев — нужно тоже найти место на театральных подмостках. Э. Уильямс занялся тогда поисками возможностей инсценирования повествовательных фрагментов художественных произведений.

После долгих исканий, проб, репетиций Э. Уильямс дал в лондонском театре «Критерион» представление под названием «Соло в роли Чарльза Диккенса». Смелый эксперимент принес актеру необычайный успех. Вскоре он отправился с новым спектаклем в Нью-Йорк, потом в Женеву, Амстердам, Копенгаген, выступал в Канаде, Африке, Австралии, Новой Зеландии, на Ближнем и Дальнем Востоке, включая Японию,— и всюду его Диккенс имел успех.

Как сообщил корреспондент американской газеты «Сан-Франциско кроникл», 9 июня 1970 года, когда исполнилось 100 лет со дня смерти великого романиста, Э. Уильямс выступил с новой программой из произведений Диккенса — и снова с неизменным успехом.



«Гитара» — так назвал Пабло Пикассо это свое произведение, сделанное из листового железа и проволоки и являющее собой образчик так называемого «конструктивного стиля». Произведение относится к 1912 году; недавно автор подарил его нью-йоркскому Музею современного искусства.

(Газета «Нью-Йорк таймс»)

ТУНИС

ПЕРВАЯ ТРИЛОГИЯ

По сообщениям арабской печати, книжное издательство «Ад-Дар ат-Тунисия» начало печатать большой роман из тунисской жизни «Сияние». Автор романа — Мхаммед эль-Мухтар Жнат. Это будет первая в национальной литературе трилогия.

То же издательство выпустило книгу «О новелле и романе в Тунисе», принадлежащую перу недавно умершего крупного тунисского критика и поэта Мхаммеда Ферида Гази.

ФРАНЦИЯ

ПИСАТЕЛИ О «ЖЕМЧУЖИНЕ МОРЕЙ»

В парижском издательстве «Деноэль» вышла книга Э. Шлемберже «Венеция». «Жемчужина морей» с ее памятниками, уникальными зданиями, с ее неповторимыми сокровищами искусства предстает перед читателем в рассказах и свидетельствах, отрывках из произведений выдающихся

писателей — от Данте до Хемингуэя,— живших в Венеции, восторгавшихся ею, воспевших ее.

В первой части книги собраны описания прославленных памятников Венеции: Тэн рассказывает о Кампаниле, Рескин объясняет оформление фасада собора св. Марка, Эли Фор повествует о живописи венецианских мастеров, Жорж Санд и Андре Мальро уводят читателя на Торчелло.

Вторая часть книги посвящена быту и, зачастую, красочным обычаям жителей Венеции. Очерки, зарисовки, отрывки из знаменитых романов и театральных пьес воскрешают мало кому известную Венецию нищенских улочек и горделивую Венецию великолепных дворцов, окутанную серым туманом, застывшую Венецию зимней поры и брызжущий весельем, звуками, красками венецианский карнавал.

В книге о Венеции собраны высказывания о ней восьмидесяти двух писателей. Издание красочно оформлено великолепно выполненными иллюстрациями Альбера Маркэ.

Рецензенты отмечают своевременность выхода книги Э. Шлемберже для привлечения внимания мировой общественности к судьбе Венеции, которой, по мнению ученых, грозит в недалеком будущем гибель в морской пучине. Как сообщает печать, в настоящее время специалисты из многих стран по инициативе ЮНЕСКО изучают возможности спасения «жемчужины морей».

ОН БЫЛ «КОРОЛЕМ СМЕХА»

Как уже сообщалось, умер известный французский актер Фернандель. Прежде чем стать актером, Фернандель перебрал много профессий: он был мальчиком на побегушках, дворником, упаковщиком, банковским служащим. Затем он стал профессиональным эстрадным актером. В 1927 году он впервые предложил свои услуги в кино и был принят.

Десять оперетт, два драматических спектакля и, наконец, 149 фильмов — таков итог творческого пути Фернанделя-актера. Первый фильм с его участием «Белое и черное» вышел на экраны в 1930 году, последний («Счастлив, как Одиссей») — несколько месяцев назад. 150-му по счету фильму Фернанделя «Дон Камилло и бунтари» не суждено выйти на экран, так как работа над ним далеко не завершена.

Советские зрители, так же как и французские, высоко ценили актерское мастерство Фернанделя. Многим запомнились талантливые и веселые фильмы с его участием, такие, как «Закон есть закон», «Казимир», «Дьявол и десять заповедей».

«Второго Фернанделя во французском кино уже не будет,— пишет кинокритик газеты «Юманите» Франсуа Морэн.— Отныне его имя принадлежит истории кино».

ЧТО ТАКОЕ «ФРАНГЛЕ»

По сообщениям печати, в Елисейском дворце под председательством президента Французской республики Жоржа Помпиду и при участии некоторых членов правительства состоялось заседание «Комитета в защиту французского языка». Стоял вопрос о засорении французского языка иност-

---

Фернандель в одной из своих последних ролей—в фильме «Корова и арестант».

(Газета «Фигаро»)

раннными словами, которое в последнее время приняло угрожающие размеры. В первую очередь речь идет о словах английского языка, которыми охотно пользуются торговые фирмы, стремящиеся в целях рекламы поразить воображение покупателей каким-нибудь мудреным и малопонятным названием.

Современный французский язык, сильно засоренный иностранными словами, получил наименование «франгле». Он уже довольно глубоко вошел в быт: достаточно сказать, что многие зарубежные фильмы дублируются на «франгле».

Проблема стала настолько актуальной, что работники радио и телевидения получат в скором времени специальные словари, где будет указано точное значение и произношение вошедших в разговорную речь иностранных слов. Выпущено специальное издание знаменитого словаря «Ларусс», в котором поясняется употребление этих иностранных слов, а также всех последних неологизмов.

Официально рекомендовано употреблять иностранные слова только в тех случаях, когда у них нет соответствующего французского эквивалента. С целью противодействия распространению «франгле» решено в первую очередь улучшить преподавание французского языка в лицеях и высших учебных заведениях.

НОВОЕ ИЗДАНИЕ ПЕРЕПИСКИ ЖОРЖ САНД

Рецензент журнала «Ревю де дё монд» сообщает о новом издании переписки Жорж Санд, семь томов которого уже вышли в свет в издательстве Гарнье. Эта публикация, подготовленная Жоржем Любеном, отличается от прежних изданий переписки известной французской писательницы тем, что она в значительной мере дополнена, тщательно подобрана и сверена, а также сопровождена необходимыми пояснениями.

«И ранее существовали тома писем, приписываемые Жорж Санд,— отмечает рецензент,— однако письма эти были до неприличия искажены из-за пропусков, произвольных изменений, неуместных исправлений, неверных дат, искажающих ход событий». Жорж Любен собрал также множество новых документов. Он предполагает опубликовать двенадцать тысяч писем Санд, восемь тысяч из которых до сих пор вовсе не были известны.

В конце каждого тома имеются примечания о лицах, с которыми переписывалась Санд. Там же читатель найдет много интересных сведений, зачастую взятых из первоисточников, перечень адресов, по которым проживала писательница в Париже, указатель публикаций ее произведений в издательствах и журналах и т. д. «Представленная таким образом корреспонденция, — пишет рецензент,— являет собой полную картину жизни писательницы».

Круг лиц, с которыми переписывалась Жорж Санд, был весьма широким и разнообразным: среди них были литераторы, художники, артисты, политические деятели, врачи, пролетарии. «Когда же она успевала все это? — задается вопросом автор рецензии.— Она писала свои романы ночью, спала утром, днем занималась шитьем, принимала посетителей, затем выезжала ужинать, ходила в театр или цирк... Чаще всего она писала письма, которые были особо дороги ей, когда уже занималась заря, после шести или семи часов напряженного труда...» Огромное количество писем, написанных ею, свидетельствует о богатстве и щедрости ее натуры, заключает автор рецензии.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

ПАМЯТИ ФРАНТИШЕКА ГРУБИНА

В возрасте 61 года скончался чешский поэт, Народный художник, дважды лауреат премии Клемента Готвальда Франтишек Грубин. В некрологе, опубликованном газетой «Руде право», говорится, что «Ф. Грубин вошел в историю чешской литературы, как лирик и борец за справедливый мир».

Франтишек Грубин приобрел широкую известность после освобождения Чехословакии, когда был издан его сборник «Хлеб со сталью», в который вошли стихи, написанные в период войны и оккупации, обличавшие фашизм.

В дальнейшем своем творчестве, например в поэме «Ночь Иова», поэт с большой художественной силой и убедительностью показал сложный процесс превращения человека, рожденного «старым миром», в активного участника борьбы за справедливое будущее. Протест против угрозы новой войны выражен Грубином в сборнике «Хиросима».

Значительный вклад внес Ф. Грубин в развитие чешской драматургии своими лирическими драмами из сельской жизни—«Августовское воскресенье» и «Хрустальная ночь». В поэме «Романс для кларнета» и лирической повести-эссе «Золотой ранет» поэт возвращается к годам детства и юности, где черпает силы для борьбы с безразличием и равнодушием. «Если бы незаинтересованность, безучастие и бездушие стали для нас привычными, мы утратили бы смысл жизни»,— говорил он.

Франтишек Грубин создал также десятки книг для детей и по праву считается одним из самых выдающихся детских поэтов в Чехословакии. Его детские книги опираются на богатые традиции чешского фольклора.

«Сегодня есть лишь несколько поэтов,— писала в еженедельнике «Творба» критик Гана Грзалова,— которые одинаково принадлежат и прошлому и настоящему, точнее говоря — традиции и будущему. Франтишек Грубин бесспорно является одним из них, его стихи уже обрели силу классической поэзии».

ЧИЛИ

ГЛАВНЫЙ «ГЕРОЙ» — ПАПА ДОК

«Я прошел мимо мексиканского посольства, и вдруг передо мной возник огромный портрет. Это был Он. Я свернул за угол. На меня смотрел другой портрет, выложенный из камня. Это опять был Он. И куда бы я ни шел, всюду меня преследовал Он, Он, Он. Я пошел в центр Порт-о-Пренса. На площади цветными электрическими лампочками было выложено огромное панно. Смеркалось. И вдруг лампочки вспыхнули, и я прочел светящуюся надпись: «Я — знамя Гаити. Единое и Неделимое. Франсуа Дювалье».

Это — строки из нового романа чилийского писателя Хайме Ласо «Черное и Белое». С 1966 по 1969 год Ласо был послом Чили в Гаити. Книга была закончена им еще в 1969 году, но в то время опубликовать ее не решались, опасаясь политических осложнений между Чили и Гаити. Как известно, в 1967 году правительство Гаити разорвало дипломатические отношения с Дагомеей только из-за того, что французским кинематографистам разрешили производить там съемки фильма по роману Грина «Комедианты». (Кстати, Хайме Ласо написал в предисловии к «Черному и Белому», что именно роман Грина побудил его «взяться за перо, чтобы рассказать обо всем том, чему он был свидетелем в течение нескольких лет».)

Рассказчиком в романе «Черное и Белое» выступает зарубежный дипломат, который описывает ужасающую по своей жестокости и бесчеловечности обстановку, которую создал в Гаити недавно скончавшийся диктатор Дювалье.

Перед читателями проходит вереница политических интриганов, которые обманом и угрозой, подкупом и силой пробрались к власти. Но, пожалуй, наиболее рельефен образ Франсуа Дювалье — Папы Дока, как он сам себя называл.

В 1964 году Ф. Дювалье объявил себя пожизненным президентом Гаити, после его смерти такой же титул унаследовал его сын.

Немалое место в книге занимает описание террора политической полиции, которая получила наименование «тонтон-макуты» (так называли в народе мифических лесных чудовищ).

В послесловии к роману «Черное и Белое» парагвайский писатель Роа Бастос пишет, что читатель закрывает книгу с чувством гнева и презрения в отношении режима, существующего в «республике кошмаров».

ШВЕЙЦАРИЯ

«ТЕНИ В РАЮ» — ПОСЛЕДНЯЯ КНИГА РЕМАРКА

По сообщению парижского корреспондента газеты «Интернешнел геральд трибюн», известная киноактриса Полетт Годдар, вдова немецкого писателя Эриха Марии Ремарка, передала мюнхенскому издательству «Дрёмер» для опубликования рукопись его последнего романа «Тени в раю».

П. Годдар рассказала представителям печати, что Ремарк работал над этой книгой столь же тщательно, как и над предыдущими: он переписывал ее не менее шести раз. Вдова писателя назвала «Тени в раю» самой автобиографической книгой Ремарка. Сюжет ее основан на впечатлениях писателя, полученных в 1940 году, когда он прибыл в США из Европы. Главная тема романа, по словам П. Годдар, присущая всем произведениям Ремарка: протест против антигуманизма и жестокости.

«Нацисты ненавидели Эриха за роман «На Западном фронте без перемен»,— сказала далее П. Годдар.— Когда в 1933 году Гитлер пришел к власти, Эрих, который жил тогда в Швейцарии, был лишен германского гражданства, роман «На Западном фронте без перемен» был публично сожжен, а имя его автора было внесено в список приговоренных к смерти.

Позднее одна из его сестер была арестована и приговорена к смертной казни. Нацисты отрубили ей голову и прислали Эриху счет за осуществление этой экзекуции — стоимость топора и вознаграждение палачу. Ремарк хранил этот счет, он и сейчас цел».

ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА ПАМЯТИ БЕЛЫ БАРТОКА

По инициативе Национальной комиссии Швейцарии по делам ЮНЕСКО и Швейцарского совета по музыке в стране создана передвижная выставка в связи с 25-летием со дня смерти выдающегося венгерского композитора Белы Бартока. На выставке экспонируется более 150 писем, партитур, фотографий, книг и звукозаписей, относящихся к жизни и творчеству композитора. Документы были собраны организаторами выставки в Венгрии, Швейцарии и Соединенных Штатах Америки.

ЮГОСЛАВИЯ

ЖУРНАЛУ «КНИЖЕВНОСТ» 25 ЛЕТ

Одному из старейших литературных изданий — белградскому журналу «Книжевност» исполнилось 25 лет. Первый его номер вышел под названием «Наша книжевност» в январе 1946 года. В редколлегию журнала входили Милан Богданович, Велибор Глигорич, Чедомир Миндерович, Божидар Ковачевич, Десанка Максимович. Год спустя журнал начал выходить под названием «Книжевност», главным редактором его стал Ели Финци. С начала 1968 года в редакторат вошли Зоран Мишич (главный редактор), Светлана Велмар-Янкович и Иван В. Лалич.

В связи с юбилеем редакция учредила премию, присуждаемую молодым литераторам за материалы, опубликованные в журнале «Книжевност». Премия за 1970 год была вручена Марко Недичу, несколько публикаций которого в журнале были признаны лучшими.

«ПУСТЫННЫЕ БЕРЕГА» — СОБЫТИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

Недавно вышедшая в издательстве «Просвета» новая книга известного югославского писателя Антоние Исаковича получила высокую оценку критики. Книга посвящена народно-освободительной войне против фашизма, которая явилась главной темой творчества писателя, принимавшего в ней участие. «Большинство югославских критиков считает, что это произведение — подлинное событие в югославской литературе»,— пишет в ежемесячнике «Югославские новости» рецензент Г. Милич.

А. Исакович хорошо известен как автор сборников рассказов, как необыкновенно требовательный к себе писатель. Двадцать лет назад появился сборник его рассказов «Большие дети» (один рассказ из этого сборника — «Ложка» — был опубликован в «Иностранной литературе» № 5, 1958). Девять лет спустя вышел новый сборник его рассказов — «Папоротник и огонь» (см. рецензию в «Иностранной литературе» № 3, 1971).

«Для меня важно только одно: уметь переписывать собственные тексты, исправлять их, быть терпеливым и дать написанному отлежаться,— говорит А. Исакович.— Никакая педантичность и добросовестность не помогут молодому вину стать выдержанным. Поэтому я хорошо помню и люблю повторять: «Не трать слов понапрасну».

ЯПОНИЯ

«НАСМЕШЛИВОЕ МОЕ СЧАСТЬЕ» НА ТОКИЙСКОЙ СЦЕНЕ

Известный японский режиссер Дзюнкити Уно вновь поставил силами театральной труппы «Мингей» пьесу Леонида Малюгина «Насмешливое мое счастье». Первая постановка этой пьесы, тепло принятой японскими зрителями, была осуществлена труппой «Мингей» три года назад.

Роль А. П. Чехова исполняет ведущий актер труппы Мидзухо Судзуки. Он же исполнял роль Давыдова в инсценировке «Поднятой целины» М. Шолохова, показанной этим коллективом.

Пьеса идет в столичном театре «Сабо Кайкан». Предполагается во время гастрольной поездки показать этот спектакль в Иокогаме, Фукусиме, Сендае и других городах Японии.

Авторы этого номера

ЭРВИН ШТРИТТМАТТЕР — ERWIN STRITTMATTER (род. в 1912 г.).

Немецкий писатель (ГДР), автор многих повестей, романов, стихов и пьес, лауреат нескольких литературных премий, в том числе Национальной премии. Книги Э. Штриттматтера неоднократно издавались в нашей стране: романы «Тинко», «Чудодей», «Оле Бинкоп» («Иностранная литература» №№ 7—10, 1965) хорошо знакомы советским читателям. В нашем журнале были также напечатаны поэтические миниатюры под названием «Листки календаря» (№ 10, 1967) из его книги «Шульценхофский календарь всякой всячины» («Schulzenhofer Kramkalender», 1966) и несколько рассказов (№ 8, 1968).

Публикуемые в этом номере рассказы из новой книги писателя «Без четверти сто маленьких историй» («3/4 Hundert Kleingeschichten») присланы автором в рукописи.

■

ЛАСЛО НАДЬ — NAGY LÁSZLÓ (род. в 1925 г.).

Венгерский поэт, лауреат премии имени Аттилы Йожефа. Печататься начал в конце сороковых годов Основные сборники стихов Л. Надя: «Исчезни боль» («Tünj el fajas», 1949), «Артиллерист и рожь» («A tüzer és a rozs», 1951), «Прелесть воскресенья» («A vasarnap gyönyöre», 1956), «Лицом к морю» («Arccal a tengernek», стихи 1944—1966 гг.), «Гимн в любое время» («Himnusz minden idöben», 1965) и др. Большое место в творчестве Ласло Надя занимают переводы. Составленная им антология болгарской поэзии в 1966 г. была удостоена болгарской литературной премии Кирилла и Мефодия.

Публикуемые стихи были напечатаны в разных сборниках.

■

ЖАН КОКТО — JEAN COCTEAU (1889—1963).

Видный французский поэт, романист, драматург, эссеист, художник, кинорежиссер, член Французской академии с 1955 г. Его литературное наследство, помимо сборников стихов «Лампа Аладина» («Lampe d'Aladin», 1909), «Легкомысленный принц» («Prince frivole», 1910), «Опера» («Opéra», 1927) и др., характерных для литературных течений того времени, включает также несколько романов; наиболее интересные среди них: «Тома-самозванец» («Thomas l'imposteur», 1922), «Сорванцы» («Les Enfants terribles», 1929).

Как драматург, Жан Кокто известен своими пьесами на античные сюжеты: «Орфей» («Orphée», 1928) и «Адская машина» («Machine infernale», 1934), психологическими одноактными пьесами, в том числе монодрамой «Человеческий голос» («Voix humaine», 1930), предлагаемой читателю в этом номере, а также пьесой «Трудные родители», переведенной на русский язык и изданной в сборнике «Пьесы современной Франции» (1960). Несколько стихотворений Жана Кокто были напечатаны в «Иностранной литературе» (№ 1, 1970).

ДЖЕЙМС ОЛДРИДЖ — JAMES ALDRIDGE (род. в 1918 г.).

Английский писатель и публицист. В разные годы в русском переводе вышли его романы «Морской орел», «Дипломат», «Охотник», «Герои пустынных горизонтов». В нашем журнале напечатаны романы «Не хочу, чтобы он умирал» (№ 11, 1959), «Сын земли чужой» (№№ 3—5, 1968) и несколько эссе.

Публикуемая статья получена от автора в рукописи.

■

АНА МАРИЯ МАТУТЕ — ANA MARIA MATUTE (род. в 1926 г.).

Испанская писательница, принадлежит к числу видных представителей критического реализма в современной испанской литературе. Ее роман «Авели» («Los Abel», 1948), так же как и составляющие трилогию «Торгаши» («Los mercaderes») романы «Первые воспоминания» («Primera memoria», 1960), «Солдаты плачут ночью» («Los soldados lloran de noche», 1964, недавно вышел русский перевод этой книги) и «Ловушка» («La trampa», 1969), проникнут антифранкистскими мотивами.

На русском языке издан также ее роман «Мертвые сыновья», рассказывающий о трагедии испанской молодежи первых лет франкистской диктатуры, повесть «Безбилетный пассажир» и рассказы, которые публиковались в «Иностранной литературе» (№ 9, 1969) и других периодических изданиях.

Статья «Новеллисты в Испании» получена редакцией в рукописи.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Н. Т. ФЕДОРЕНКО
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:
О. С. ВАСИЛЬЕВ (первый зам. главного редактора), **С. А. ГЕРАСИМОВ, Л. П. ГРАЧЕВ, Е. А. ДОЛМАТОВСКИЙ, В. Д. ЗОЛОТАВКИН** (отв. секретарь), **Е. Ф. КНИПОВИЧ, Т. А. КУДРЯВЦЕВА, Т. Л. МОТЫЛЕВА, П. В. ПАЛИЕВСКИЙ, М. И. РУДОМИНО, А. Н. СЛОВЕСНЫЙ, Б. Л. СУЧКОВ, П. М. ТОПЕР, С. П. ЧЕРНИКОВА, К. А. ЧУГУНОВ** (зам. главного редактора), **М. А. ШОЛОХОВ.**
Художественный редактор **С. И. Мухин.** Технический редактор **Л. Д. Фарафонтова**
Адрес редакции: Москва, Пятницкая ул., д. 41. Телефон 233-51-47

А 04365. Сдано в производство 7/IV-71 г. Подписано к печати 14/V-71 г.
Бумага 70×108 1/16=9 бум. л.=18 п. л. (25,2)+1 вкл. Уч.-изд. листов 28.54. Зак. 1250.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 80 коп. ИНДЕКС 70394

ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ!

Редакция журнала «Иностранная литература», стремясь полнее учесть в перспективных планах суждения и пожелания читателей и подписчиков, обращается с просьбой ко всем читателям присылать нам свои отзывы о произведениях художественной прозы, поэзии, критики и публицистики, публикуемых на наших страницах.

Нам хотелось бы знать, как вы оцениваете романы, повести, рассказы, пьесы писателей разных стран и континентов, напечатанные в последнее время в журнале, что понравилось и что не понравилось вам, произведения каких зарубежных авторов вы хотели бы прочесть в «Иностранной литературе». Редакцию интересуют также ваши суждения и замечания о разделах журнала — «Критика», «Публицистика», «Культура и современность», «Из месяца в месяц» и др.

ВНИМАНИЮ БИБЛИОТЕКАРЕЙ!

Редакция журнала «Иностранная литература» была бы признательна библиотечным работникам центральных и местных, городских, районных, сельских, заводских, школьных и вузовских библиотек за информацию о том, каким спросом среди читателей пользуется журнал, какие номера преимущественно привлекали за последнее время внимание читателей, какие произведения, напечатанные в нем, пользуются успехом, какие критические замечания о содержании и оформлении журнала высказывают читатели?

Наш адрес: Москва Ж-17, Пятницкая ул., 41, редакция журнала «Иностранная литература».